المملكة العربيـة السعودية
وزارة التعليـم العـالى
جامعة أم القرى
مكة المكرمـة

٩٠٠٠٠٢٧

بحوث
المؤتمر الثاني للأدباء السعوديين

المنعقد في مكة المكرمة في المدة
٥ ـ ٧ شعبـان ١٤١٩ هـ

الجزء الثالث

١٤٢٠ هـ / ٢٠٠٠ م

١٠-٩٠٠٠٠٢٧

التداعيات النصّية وتجلياتها

في الشعر السعودي

بحث مقدم إلى مؤتمر الأدباء السعوديين الثاني
بجامعة أم القرى ـ مكة المكرمة

الدكتور
محمد صالح الشنطي
أستاذ مشارك بقسم اللغة العربية
بكلية المعلمين بحائل

مدخل :

أود ــ بداية ــ أن أحدد المفاهيم الخاصة بهذه الدراسة ، فالنص دال فسيح الدلالة في أصل الوضع اللغوي ، وهو ــ هنا ــ يشير إلي مفهوم محدد في إطار تصور متعين ينبع من تلك الدائرة الدلالية الواسعة ويرجع إليها فإذا كان المعنى اللغوي في حقله المعجمي : استثمار أقصى الطاقة المكنونة لدى الناقة أثناء سيرها كما ورد في الصحاح على لسان الأصمعي :

" النص : السير الشديد حتى يستخرج أقصى ما عندها (الناقة) "(١) فإن هذا جوهر ما نعنيه إذا نقلنا الكلمة من مدلولها الحسّيّ التاريخي إلى الحقل الإبداعي النقدي ، فالنص استخلاص للطاقة الإبداعية في عنفوانها .

وأما البعد الدلالي الثاني الذي أشارت إليه المعاجم فيتمثل في معنى التوثيق والإسناد كما ورد في الشاهد الشعري الذي أثبته الزمخشري :

ونصّ الحديث إلى أهله فإن الوثيقة في نصّه

وهذا المعنى يشكل المرتكز الثاني لما ذهبنا إليه ، فاستثمار طاقات الإبداع في حدودها القصوى تقتضي نسبة هذا الجهد إلى صاحبه وإسناده إليه وتوثيقه.

أما معنى الكشف والإبانة الذي يمثل بعداً ثالثاً من أبعاد الدلالة فيعضد المعنى الاصطلاحي ويكرسه ، فالنص كشف عن رؤية المبدع وإبانة عن تميُّزه ، وأما الإضافات الأخرى التي نعثر عليها في المعاجم فلا تخرج عن الدائرة الدلالية المركزية، فتعريف النص بأنه " صيغة الكلام الأصلية التي وردت عن المؤلف"(٢) كما جاء في المعجم الوسيط تدخل في حقل التوثيق والإسناد.

ولا أعتقد أن ما جاء في أدبيات النقد الحديث من مفهومات متكاثرة تذهب بعيداً عن هذا المعنى كالنسج(٣) ــ مثلاً ــ فالإيحاءات القريبة لهذه الكلمة لا تخرج عن الحقل الدلالي الذي أشرنا إليه ، كما أننا نجد واحداً من أكبر نقادنا القدامى يذكرها في معرض تعريفه للشعر .

غير أن التوسع الدلالي في مفهوم النص لدى المحدثين ممثلاً في اعتباره غير محدد من حيث الكم ، فقد يتمثل في جملة أو فقرة تؤدي غاية الرسالة التي تحملها، وفي إطلاقه من حيث الوسيلة كيفياً ، إذ يمكن أن يكون إشارة أو حركة طبيعية كما يذهب إلى ذلك السيميائيون ، يرد في تراثنا النقدي منضبطاً في إطار معين ، فالنص ذو " مجال محدد مغلق مكتفٍ بنفسه من حيث دلالته .. واضح جلي أحادي الدلالة متصل بما هو قبله ، ينتقل من حضور قبلي سابق إلى حضور

بعدي لاحق"[٤] لكن هذه التحديد الصارم لا يتسق مع ما نقصده فهو ــ في تصور هذه الدراسة ــ يومئ إلى مدلولين :

الأول ــ كلي شامل منفتح متمرد على القولبه والتأطير يمثل أنموذجاً جمالياً متعدد الأبعاد والسمات متباين الأساليب ، ولكنه ذو خصائص جوهرية كلية ينهض على الوحدة والتنوع ، فهو ــ بهذه المثابة ــ يعني النص النموذج الذي يمثل جوهر اتجاه أو تيار أو مدرسة أو نهج فني ، شريطة أن يكون قابلاً للصياغة فحينما أتحدث عن النص الإحيائي مثلاً لا أقصد وحدة نصية بعينها منسوبة إلى مبدع محدد ، وإنما أشير إلى جوهر الخصائص الإحيائية التي تميز المدرسة الإحيائية ، وتصبح مهمتي في هذه الحالة رصد المشاكلة أو الاختلاف بقصد الوصول إلى خصوصية النص المدروس الذي يمثل بدوره النص الكلي (المرجع) .

أما المدلول الثاني ــ فهو ذو طابع جزئي يشير إلى نص بعينه منسوب إلى قائله[٥] ، أو إلى فلذات نصيّة متعددة تنتمي إلى نصوص مختلفة دون أن تتسع لتشمل نصوصاً تنتمي إلى حقول مختلفة ، وحينما أشرنا إلى التداعيات أردنا من ذلك الانعتاق من ربقة التحديد المتعيِّن لأسلوب التوظيف ، وعلى الرغم من كثرة المصطلحات الدّالة على التداخلات النصوصية التي كان يمكن أن نختار منها فإننا نجد أن مفهوم التداعي والتجلي أكثر رحابة ، فمصطلح التعالق النصي الذي اختاره الدكتور علوي الهاشمي ــ على سبيل المثال ــ يستوعب كافة أنواع التوظيف ، لكنه يتعامل مع النصوص بأعيانها محددة بتعيناتها اللغوية ، أما التداعي فلا يومئ إلى نصوص محددة بالضرورة بل يتجاوز ذلك إلى نصوص مفترضة تتجسد فيها خصائص جوهرية دالة على اتجاه أو مدرسة ، فضلاً عن أن مباحثه تناولت التداخل مع نصوص شعرية فصيحة ، في حين ما نعنيه بالتداعي النصي يشمل ما هو شعري وما هو غير ذلك كالنصوص الأسطورية أو التاريخية أو الشعبية أو النثرية ، كذلك فإن مصطلح الاستلهام الذي عكف على استخدامه العديد من الباحثين يحمل معنى القصدية ، فمن يستلهم نصاً يحاول أن يوظفه في النسيج الجمالي بوعي ، أما التداعي فهو عفوي لا يعمد إليه الشاعر بل يأتي في إطار الاستقطاب غير المتعمد ، وهو أدخل في عملية التلقي منه في الإبداع الذي يعتمد على ضرب من التأويل الذي يتكئ على الاستدعاء ، ولهذا فقد حاولت أن ألتمس مظاهر هذا الاستدعاء وتجلياته مستثمراً العديد من الظواهر التقنية التي

تنطوي تحت هذا المفهوم ، مما يقودنا إلى التعرف على أهم المصطلحات الدالة عليها ومنها :

التناصّ : نعني به التداخل النصوصي القائم على فرضية مفادها أن كل نص هو تشرب وتحويل لنص أو نصوص أخرى ، وهذ التداخل ينهض على مفهومين أساسيين : " العلاقة " و "التعديل " ، وقد وسّعت " كريستييفا " مفهوم التناصّ ، فلم تقصره على النصوص الأدبية بل جعلته يشمل التبادل بين أنواع مختلفة ، الكتابة والموسيقى الحرف والرسم ، الصورة والإيماءة.. الخ

والتناصّ بمعناه الحصري أصبح يعني التحويلات التي يمارسها نص ممركز على ما يتشربه من خطابات متعددة ، وربما كان تعريف (جيرار جنت) أكثر وضوحاً حيث يقول بأن التناصّ كل ما يضع النص في علاقة صريحة أو مخفيّة مع نصوص أخرى ، وهنا ينبغي الحذر من تصور علاقات بين نصوص لا تجمعها علاقات فعلية ، والعلاقة بالنص الآخر في إطار التناصّ تتحد في (تحقيق وإنجاز مضمون معين كان يشكل في بنية النص الآخر وعداً) أو في علاقة (تحويل معنى قائم أو شكل متوفر والذهاب به إلى ما يتجاوزه) .

ويرى بعض النقاد أن معرفة المتلقي بالأسرار البنائية والمضمونية وشفراتها أمر ضروري يتعلق بالنصوص الخاضعة للتناص ليحقق هذا التناصّ أثره المنشود، وثمة من يميز بين التناصّ والتلميح المحض أو الاستذكار غير الواعي بضرورة الوقوف في النص على استعارة نصيّة منتزعة من سياقها ومدخلةِ في سياق نصي جديد أو نظام لا تشكّل فيه سوى عنصر بين عناصر أخرى .

وفي الحقيقة فإن حصر أوجه التناصّ يبدو أمراً بالغ الصعوبة ، ذلك أنه في إطار الصيغة التحويلية للتناص تبرز أشكال متعددة . إذ تبدو علاقات لا نهاية لها كالتحرير إذا لم يكن النص الذي يتداخل مع النص الإبداعي الجديد كتابياً ، والخطية التي تتم في أشكال ملموسة في فضاء الصفحة ، والترصيع حيث يستعير الكاتب فلذات من نصوص أخرى يكملها بما يلائمها أو يقلب معناها أو يشكل معها وحدة بنائية جديدة ، والتشويش حيث يعمد الكاتب إلى فقرة من نص يتدخل فيه ويتلاعب به ويفسده إفساداً مقصوداً ، والإضمار أو القطع حيث الاقتباس والتضخيم أو التوسع وذلك بتنمية اتجاهه الأصلي وإثرائه والمبالغة بتعميق أثر النص إيجابياً والمغالاة في هذا الأثر والقلب أو العكس ، وهو الصيغة الشائعة في التناصّ ويعكس الخطاب الأصلي بقلب موقف العبارة وأطرافها ، وبقلب القيمة أو

الوضع الدرامي أو تغيير مستوى المعنى بتحويل العبارة عن معناها الأصلي وشحنها بالدعابة مثلاً . (٦)

وربما كان التعريف الذي يحدد التناصّ بأنه " تعالق (الدخول في علاقة) النصوص مع نص حديث بكيفيات مختلفة "(٧) يلقى مزيداً من الضوء على هذه الظاهرة، ويرى صاحب هذا التعريف أن هناك لونين من ألوان التناصّ : داخلياً وخارجياً ، فالتناصّ الداخلي تتحل فيه النصوص في نسيج العمل الإبداعي أمّا الخارجي فيظل بارزاً ويتمثل في المعارضة أو المعارضة الساخرة والمناقضة والسرقة ، ثم إنَّ التناصّ قد يكون في الشكل أو المضمون ، وهو ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين إذ يعتمد في تميُّزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته ، والتناصّ يمكن أن يكون اعتباطياً يعتمد على ذاكرة المتلقي أو يوجه فيه الكاتب قارئه إلى المظان (المصادر) الخاصة بالنصوص التي يتعالق معها نصّه.(٨)

ومهما يكن من أمر فإن التناصّ ، مظهر جمالي دال يضيء لنا بعض أساليب استثمار النصوص في تشكيل الإبداع الشعري في القصيدة السعودية ، وقد جعلته أحد مظاهر التوظيف ، وليس كلها حتى لا يختلط الأمر فيظن أن العنوان يراد به (التناصّ) ، وليس هذا ما قصدت إليه ، بل رأيت إحدى وسائل تشكيله داخل القصيدة.

المفارقة :

ثمة تعريفات متعددة لظاهرة المفارقة بوصفها خصيصة جمالية يمكن أن تكون ثمرة من ثمرات التماس مع النص الآخر ولكنها لا تنحصر في هذا الإطار فحسب، ذلك لأن وسائلها متعددة ، وقد تظل محصورة في الإطار اللغوي فحسب، فهي "تعبير لغوي بلاغي يرتكز على تحقيق العلاقة الذهنية المفارقة " أو " كلام يبدو على غير مقصده الحقيقي " وقد يقوم على ثنائية المعنى الأول والمعنى الخفي ، وربما يصبح ظاهرة كلية تشكل العمل الأدبي كله ، وهي قائمة على إدراك التعارض والتناصّ ، ورفض حرفية المعنى لصالح المعنى الآخر ، والمفارقة ظاهرة طبيعية تنتظم الحياة التي هي حشد من المتناقضات والمتعارضات التي لا يمكن الإمساك بها في إطار موحد (٩).

والمفارقة جوهر العمل الأدبي الذي ينهض على مخالفة العادي والمبتذل والمألوف، وينفذ إلى جوهر الوجود .

والتعبير بالمفارقة أكثر الأبنية انتشاراً في القصيدة الحديثة فالشعر القديم في مجمله ــ فيما يرى بعض النقاد ــ كانت له نظرة وحيدة البعد ، من هنا جاء التعبير بالمفارقة في الشعر القديم بتقديم الوجه ونقيضه كل على حده ، بينما الشاعر الحديث يستطيع أن يقدم الوجهين في آن ، إذ يتمكن من الرؤية المزدوجة من خلال نظرة ذات طبيعة شمولية تدرك التفاصيل في إطارها الكلي، فالمفارقة تعتمد على التوحد بين العناصر المتناقضة بينما تبدو عند القدامى وقد اتكأت على الانفصال بتقديم النقائض منفردة .(١٠)

والمفارقة ــ فضلاً عن أنها لعبة عقلية من أرقى أنواع النشاط العقلي وأكثرها تعقيداً ــ تمثل موقفاً من التراث الحضاري تعيد صياغة الموروث الفني وتشكيله بتفسيره وتحويله ، وهذا هو مناط حديثنا عن النص الآخر بتوسيع دائرته ليشمل الموروث وغير الموروث ، و" المفارقة " تغطي مجموعة كبيرة من الظواهر ، ولكن أبرزها المفارقة اللفظية ، ويبرز تعقيد المفارقة نتيجة لعملية سكّها وحلّها لأنها تشتمل على دال واحد ومدلولين اثنين : الأول حرفي ظاهر وجلي ، والثاني متعلق بالمغزى موحى به وخفي(١١) ، والدلالة الثنائية في المفارقة توجه المتلقي إلى التفسير السليم ، وحل شفرة المفارقة يستلزم مهارة خاصة لفهم العلامة ، ويشارك فيها المتكلم والمخاطب ، فالمفارقة تقوم على الغموض والازدواجية الدلالية التي لا تعد أساسية في طبيعتها ، وهناك استراتيجيات متعددة للمفارقة منها المعارضة التي تنتمي إلى مجال التضمين ، وهو ما يدخل في صميم حديثنا عن النص الآخر ، وقد اقترب جيرار جينت في تعريفه لهذا اللون من المفارقة من التناصّ حيث عرّفه بأنه يتمثل في مجموعة العلاقات التي تربط نصاً معيناً بكوكبة من النصوص الأخرى ، وتتميز هذه العلاقات بسمات متعددة متغايرة وتدخل المعارضة ضمن هذا التصنيف(١٢).

القناع :

من الظواهر الجمالية الجديدة التي يتبدى فيها النص الآخر المستدعى وقد استل منه أهم عنصر من عناصره التكوينية ليكون وسيلة للرؤية الشعرية في إطار ينأى بالشاعر عن الانخراط في الذاتية ، حيث يتخذ بعداً موضوعياً نسبياً مستفيداً مما يوحي به النموذج المتجسد في النص فيتم التداخل مع نصه والاستفادة من إمكاناته التعبيرية أو رؤيته الشعرية بتوظيفها أو الحوار معها أو تفجير المفارقة من

خلالها، وقد يكون القناع شخصية تاريخية أو بطلاً أسطورياً أو نموذجاً أدبياً أو فلكلورياً وما إلى ذلك إذ يمكن أن يقوم الشاعر بتشكيل قناعه الخاص .

وقد اهتمت القصيدة العربية الحديثة بهذه التقنية الجديدة لتصنع أنموذجها الجمالي وأداتها التعبيرية الخاصة مستفيدة من ألوان التوظيف التي تبدت لدى شعراء عظام على مستوى التطور الشعري في العالم مثل ييتس وإزرا باوند وت.س . إليوت متفادين باستثماره المباشرة والتدفق الذاتي ، إذ يوفر القناع للشاعر بعداً كافياً لتأمل موقفه من العالم ، وللمتلقي مسافة كافية لنسج تأويلاته الخاصة عبر هذه الظاهرة الأدائية الجديدة التي تتيح له إمكانات تفسيرية لا حدود لها . وقد عمد عدد من كبار الشعراء الذين أصّلوا للقصيدة الحديثة إلى تأكيد القدرة على ترسيخ هذه القيمة الجمالية من خلال توظيفهم للقناع في قصائدهم على نطاق واسع ، " فالقناع بالنسبة للشاعر العربي " رمز يتخذه ليضفي على صوته نبرة موضوعية "(١٣) .

وقد اهتم الشعراء الروّاد بالتنظير للقناع من خلال وعيهم الجمالي به ، إذ أشاروا إلى التجرّد من الذاتية ، وبالتالي أكّدوا استقلالية القصيدة باعتبارها كوناً جمالياً قائماً، وليس مجرد نفثات مصدور أو تجسيد لمعاناة عبر الغنائية الذاتية التقليدية(١٤) .

إن بنية القناع القائمة على الثنائيات تنمو وتتطوّر مع تطور القصيدة (١٥) ، فالقناع ليس بنية جامدة أو رمزاً حسابياً ، بل بنية حية متطورة تمنح القصيدة دينامية خاصة حية .

وحينما نتحدث عن هذه التقنيات التي تستثمر في توظيف النص الآخر لا نغفل عن وجود تقنيات أخرى يتضح من خلالها وجود ذلك النص .

وليس بمقدور الباحث أن يتتبع هذا العنصر الجمالي والدلالي في القصيدة السعودية في مختلف مراحل تطوّرها عبر نماذجها العديدة ، وحسبنا أن نختار جملة صالحة لعدد من الشعراء بحيث يمكن دراسة القصيدة كوحدة متكاملة نستكشف فيها حضور النص الآخر كأنموذج جمالي أو في انتمائها إلى سياقات نصية متعينة عبر فلذاتها المنبثة في القصيدة .

إن النصوص التي عمدنا إلى اختيارها قد حاولنا أن نتحرى فيها تمثيل الاتجاه الإحيائي ، والاتجاه الرومانسي ، والاتجاه الجديد الذي ظل ملتزماً – إلى حد ما – بمنطق التطور الطبيعي للقصيدة العربية ، والقصيدة الحديثة باتجاهاتها المختلفة.

لقد عالجت تداعيات النص وتجلياته في نموذج رئيس تمثل في قصيدة ابن عثيمين النونية وفي نماذج أخرى تبدو تنويعات على هذا النموذج عبر الإشارات المقتضبة إلى بعض الظواهر الفنية ، ثم انتقلت إلى دراسة نماذج مختارة من القصيدة الرومانسية حاولت أن أعالجها من نفس المنظور وهي لعدد من أبرز شعراء هذا الاتجاه : غازي القصيبي وأحمد قنديل وحمد الحجي وعبدالعزيز النقيدان ومحمد هاشم رشيد وعبدالله بن إدريس وغيرهم ، وحاولت أن أغطي مختلف اتجاهات هذه القصيدة وعمدت ــ بعد ذلك ــ إلى التوقف عند بعض النصوص الشعرية التي تمثل مرحلة جديدة حاول أصحابها تجاوز القيم الجمالية الرومانسية مثل الشاعر محمد العيد الخطراوي ، والشاعر عبدالله العروي ، ثم حاولت أن أعالج باقتضاب بعض النماذج التي رأيت أنها تمثل مختلف اتجاهات القصيدة الحديثة باحثاً عن تجليات وتداعيات النص الآخر (العربي) ببعديه اللذين أشرت إليهما من قبل بهدف استكشاف خصوصية القصيدة السعودية في ارتباطها بالنموذج الجمالي العام وبشرطها التاريخي الإنساني .

التداعيات النصية في القصيدة الإحيائية :

لعل أول ما يلفت الباحث عن هذه التداعيات في القصيدة الإحيائية كما تتجلي عند ابن عثيمين في نونيته الشهيرة التي مدح فيها الملك عبدالعزيز آل سعود الأنموذج الفني كما تبدّى في الشعر الجاهلي : النص في هيكله البنائي التجريدي: وتتجلى ملامح هذا التجريد في الإطار العام الذي تنمو فيه القصيدة حيث خطاب الآخر المجرّد من الذات الشاعرة في نمطيته المعتادة التي تبدو انعكاساً لنسق الحياة السائد في ذلك العصر ، السفر عبر الفيافي حيث لا أنيس إذ تنثال الذكريات فتفرز الذات قريناً لها تحادثه وتخاطبه ، وكأنما الشاعر المتوحد يثور على وحدته فينشطر مخاطباً ومتلقياً مستجيباً إلى الضرورة التي ارتهن إليها في رحلته ، وإذا كان من معطيات الرحلة الاستكشاف والارتياد للعالم الخارجي فإن ثمة منحى داخلياً يستبطن هواجس الذات ودخائلها ، من هنا كان التجريد بداية لسلسة من الثنائيات التي تنتظم القصيدة من أولها إلى آخرها وفي إطارها الجمالي المجرّد حيث سمة التراكم القائم على الاستقصاء الذي يفضي إلى التحوّل عبر القصيدة ، ولكن هذه الثنائيات التي تتداعى في هذا الإطار لا تقوم على التناقض أو صنع المفارقة ، بل هي في مجملها ثنائيات متناغمة تسهم في ترسيخ القيمة الأساسية ممثلة في التجريد والتعميم ، إنها صانعة الأنموذج في تكامله وانسجامه .

ولكن التحوّل الذي يفضي إليه تراكم الثنائيات المثلية ليس تغيراً نوعياً بل يتم في حركة أفقية انسجاماً مع مبدأ الاستقصاء للفلذات المكونة للأنموذج .

فالطلل الذي يستهل بذكره القصيدة يمسحه مسحاً أفقياً مستكشفاً تضاريسه عبر ثنائيات متناغمة غير متناقضة مما يعمق الإحساس بالتجريد النموذجي الذي دأب على تكريسه النص الجاهلي الرند والبان ، الأحباب والجيران ، المنازل والأثافي، المغاني والغزلان ، كل ذلك تعبير عن الحياة في تناغمها وامتلائها وانسجامها مع النموذج والمثال .

وهذا الاستقصاء المتراكم ينتقل من خلاله الشاعر نقله أفقية إلى حقل آخر أو (غرض) متصل به مكمل له يمتد على خط أفقي معه ، ولا يشكل تحوّلاً أو تطوراً عنه حتى ليبدو أن الشاعر حين ينتقل منه إلى الغرض الجديد وهو الغزل وكأنه مازال فيه ، وهذا ما عناه النقاد القدامى بحسن التخلّص والغزل الذي انتقل إليه الشاعر ليس منبتّ الصلة بالطلل ، بل الانتقال إليه كان طبيعياً فهو الوعاء المكاني الذي نشأت فيه هذه العلاقة الإنسانية ، ومعالجته تبدو استقصاءً متمماً لموضوع الطلل ، فالمكان يستدعي الإنسان بالضرورة إذ يفقد قيمته بدون حلول العلاقات الإنسانية فيه، وما قاله الشاعر ليس فيه خروج عن النص الغزلي المعتاد في الشعر الجاهلي فمعجمه يمثل المادة اللغوية الرئيسة في النص التراثي ، ودوالّه التي هي قوام التشكيل الجمالي هي ذاتها التي اتكأ عليها هذا النص الذي يمثل الأنموذج المثال في المستوى التجريدي ، المرأة الغزال : الممتلئة الردفين النديّة الجسم الرشيقة القوام الخفيفة الروح ، الناصعة الجبين ، وإذا كانت هذه الصفات النموذجية للجمال الأنثوي في الشعر الجاهلي فإن الشاعر اصطنع نفس منهج الثنائيات المتضافرة المتناغمة ، وليس المتناقضة أو المفارقة : المغاني / الغزلان والعقل / القود والحور / سكون الطرف عذوبة اللمى / ونصاعة الأسنان وامتلاء الأرداف / نداوة الجسم والحسن / والإحسان ، وما ورد من ثنائيات تبدو متضادة مثل (عبل الروادف / ظامي الوشاح وسكر الصبا / صحو القد) إنما ينتقل فيه الشاعر من حقل إلى آخر ، فهو ليس قائماً على المفارقة وإنما ينهض على التتميم و التكميل لتنوع الحقل الدلالي فهو لا يخرج عن دائرة التناغم والانسجام اللذين هما قوام النموذج في تكامله وتجريده.

وفي هذا الإطار يأتي منهج بناء الصورة وفق مرتكزات تشكل نموذجاً عاماً مجرداً: المشهد الحسي القائم على الوصف والتقرير والإبلاغ كما هو مألوف في مطالع المعلقات ، والمجاز التصويري القائم على التماثل سواء في بناء الاستعارة

حيث المشبه به يدخل في إطار المنظومة المجازية المعروفة في النص الجاهلي والتراثي عموماً ، أو التشبيه المثلي القائم على ركنين متطابقين فلا يخرج غرض التشبيه فيه عن التقرير والتوضيح : يهتز مثل اهتزاز الغصن ، وكأنما البدر في لألاء غرته .. الخ ، ولكنه يتسم بالتركيز والإيجاز كما هي الحال في التصوير الجاهلي ، ونحن نلاحظ هاتين الخصيصتين في معظم الصور التي برزت في القصيدة ولعل شيوع الكناية باعتبارها تعتمد في بلاغتها على معنى المعنى دالاً على ذلك فهي تبرز خلاصة الخلاصة من مثل قوله " الحبل متصل " و " الحي خلطان " و " أمتري أخلاف سائمة " و " يسوقها واسع المعروف " و " أريش منها جناحاً " .. الخ ، ولست في معرض الاستقصاء والإحصاء ولكن الصور المتكاثرة في النص وهي في مجملها جزئية حسية تتسم بالتركيز مما يتسق مع خصائص المنهج التصويري في النص الجاهلي إذ يشير أحد المستشرقين من المهتمين برواية الأدب الجاهلي إلى أن أدب العرب يغلب عليه في أقدم نماذجه الخيال والتصوير وكأنما التصوير غاية في ذاته ، فالأفكار تتلاحق في صور وكأنه أصل مهم من أصول صناعتهم(١٦) .

وفي إطار هذا النموذج المجرّد تبرز سلسلة ثنائيات تؤكد مبدأ التناغم والانسجام في باقي أجزاء القصيدة ، وأبرزها تلك التي تتصل بالموقف الكلي الشامل حيث تتبدى ثنائيات الإنسان والحيوان في توحّدٍ لافت ، فالمرأة الغزال تشي بتلاشي الحدود بين هذين الصنفين من مخلوقات الله عزّ وجل ، كذلك القائد/ الكبش ، والبطل / الليث ، ولكن هذا التوحيد الذي يتم عبر المجاز يأخذ منحى آخر من شأنه أن يعبر عن تلك الدائرة المشتركة التي تضم الاثنين في علاقة حميمة لا تصل إلى درجة التوحُّد " السائمة التي يسوقها واسع المعروف منان " .

يأتي في مستوى آخر ثنائية الإنسان / الطبيعة والكون ، والعلاقة بينهما علاقة حميمة أيضاً على المستوى المجازي الحجاحجة الغر / كيوان (النجم) ، عبدالعزيز / الغيث الذي تجسد في أثناء بردته ، ولكن الكون أو مظاهره تأخذ طابعاً آخر فالبحر وآذيُّه يصبحان في موقع الخصومة، إذ تتحد الطبيعة مع الحيوان في مقارعة الإنسان ، وهذا يجسد الوجه الآخر لعلاقة الإنسان بما حوله من كائنات في تلك الأزمان .

وهكذا تبدو العلاقة بين أطراف هذه المنظومة متحوّلة من التوحد إلى التماثل إلى الصراع والصدام في نموذج فريد يصوره الشاعر الجاهلي وينعكس في النص الإحيائي السعودي كما يتضح في هذه القصيدة النموذج .

ويتجلى منهج البناء النموذجي في ثنائية الكرم والشجاعة ، وهي ذاتها التي تتجلى في قصيدة المديح ، ولا يقتصر الأمر على المعاني وإنما في دوالها الفنية ممثلة في سلسلة من التعبيرات الكنائية القائمة على ثنائية التلميح والتصريح : الضاربي الكبش والتاركي الليث ، خضل المواهب، بيض الوجوه .. الخ فهذه المجموعة من الصور المبنية على الكناية ، تتفاوت بين التصريح الواضح والتلميح الغامض .

ولكن ثمة ما يفارق النص الجاهلي ممثلاً في المعجم الإسلامي الذي يلابس المعجم العربي القديم ويصنع المفارقة مما يكسب النص خصوصيته ففي قول الشاعر :

فللمنازل في شرع الهوى سُنَنٌ   يدرى بها من له بالحب عرفانُ

تأتي ثنائية مفارقة : الشرع / الهوى ، والهوى / السنن ، ولكن الشاعر وهو يضع هذه المفارقة لا ينحرف عن الرؤية الكلية للنص بل ينسجم معها ويندمج فيها ويصالح ما بين المتناقضات صانعاً جمالياته الخاصة .

كذلك في قوله :

مقدم في المعالي ذكره أبداً   كما يقدّم باسم الله عنوان(١٧)

وإذا كان المعجم الإسلامي قد استخدم على نحو مفارق في بعض المواقع مضافاً إلى ما لا يلائمه من معان كالهوى مثلاً فإن حشداً من الألفاظ قد جاء منسجماً مع النزعة الدينية وصفات التقوى التي تناسب الممدوح مستعاراً من النص العباسي وخصوصاً في الجزء الأخير من القصيدة إذ احتشد القاموس الديني الدال على معاني الجهاد والبعث وأداء الشعائر الخاصة بالحج وكانت الغلبة للمعجم الجهادي كالسيف وانتصار الإسلام وما إلى ذلك .

وليس بمقدورنا أن نتتبع تداعيات النص الكلاسيكي وتجلياته لدى كافة شعراء هذا الاتجاه في المملكة العربية السعودية ، ولكنني أتوقف ـ هنا عند نص لشاعر إحيائي آخر يمثل مرحلة لاحقة وهو ابن خميس ، حيث تداعيات النص الأندلسي في قصيدته التي اخترتها ، وهي قصيدة " جبل طويق " فالنص المستدعى وصف الشاعر الأندلسي ابن خفاجة للجبل فهو يشخّصه ويخاطبه مخاطبة العاقل ويبحر في ذاكرته الزمانية ، ويتقصَّى ظواهره المكانية كما فعل ذلك الشاعر ، غير أن ابن خميس لم يتحدث عن الجبل بوصفه معلماً طبيعياً فحسب ، بل تحدّث عن جبل بعينه له وجوده الجغرافي المتعيّن ، وذاكرته التاريخية الخاصة ، فقد استعرض

الشاعر البعد التاريخي المجرّد حين أومأ إلى طول العهد بهذا الجبل الشامخ ، ثم توقف عند الوجود البشري المخصوص ، فذكر القبائل البائدة كطسم وجديس ، والعرب المستعربة ، وانتقل من القبائل إلى الشعراء ثم خلص إلى الحاضر الراهن في منهجية لها سياقها مما ليس مألوفاً على هذا النحو في الشعر القديم .

وإذا كان الشاعر المعاصر ابن خميس وسلفه ابن خفاجه قد اصطنعا منهج التشخيص في مخاطبة كل منهما للجبل فإن ابن خميس عمد إلى مقارنته بغيره ، واتخذه وسيلة فنية لاستعراض التاريخ الإنساني والحضاري للمنطقة برمتها وبيلن عراقتها ، ولذا كثّف ذكر الأعلام من القبائل وذكر طرفاً مهماً من تاريخها ونقب بعيداً في مناجم التاريخ معرجاً على بعض التفاصيل وكأننا أمام نص تاريخي له حضوره الواضح :

عن طسم حدّثنا وعن جبروتها　　لما استباحت من جديس عقائلا
وجديس إذ ذهبت لتثأر منهم　　تخفي لهم تحت الغرام مناصلا
واذكر عن الزرقاء ما فاهت به　　عن نظرة تطوي الحزون مراحلا
واذكر حديثاً عن حنيفة مسهباً　　واذكر " ربيعة " في حماك " ووائلا "

وقد استثمر ابن خميس الوسائل البلاغية الموروثة ، فعمد إلى تفصيل أوجه الشبه وتتبع أحوال المشبه به في منحى استقصائي مكثفاً التفاصيل التي يستولدها ويقرّعها ويمنح المعنى من خلالها أبعاداً جديدة كما في قوله :

تومي إلى الأجيال حولك لاتني　　تترى على مر العصور تداولا
مثل الضيوف المعتفين فقادمٌ　　ألقى بكلكله وذاك تحمّلا
تنتابهم سود الخطوب عواتباً　　وتمر أحقاب السنين جوافلا

فبعد أن شبه مرور الأجيال على الجبل بمرور الضيوف راح يفرّع الحديث عن هؤلاء الضيوف فيشبه بعضهم بالجمل في استعارة مستقاة من وصف امرئ القيس لليل ، ثم استرسل في شرح حالهم بما يومئ إلى تغيرات الزمن وبقاء هذا الجبل على حاله ، وقد غلب الجانب الوصفي الذي يتوسّل بالجمل الفعلية المبدوءة بالمضارع والجمل الاسمية في دلالتها على الثبات والاستقرار بما يلائم حالة الرسوخ والصمود في وجه الزمن .

وإذا كان هذا الحشد الزاخر من الأسماء التاريخية مثقلاً للمتن النصي غير أنه يؤكد حقيقتين : حضور النص التراثي وتجاوزه في آن حيث يستشرف المستقبل :

ولسوف تشهد ما أقمت غرائبا　　　وترى أموراً في حماك جلائلا
وتمد أيدي العلم فيك سواعداً　　　تضفي عليك من الجمال غلائلا

وإذا كانت القصائد الإحيائية التي أشرنا إليها سابقاً قد استوحت في بعض ظواهرها نصوصاً تراثية وفي إطارها العام النموذج الجمالي الكلاسيكي ، فإن ثمة قصائد قد تداخلت مع نصوص إحيائية معاصرة ، مع النص الديني في معجمها وتراكيبها وقد اخترت قصيدة للغزاوي تكشف عن هذا التوجه وهي قصيدة " العيد " ، فهي تصنف في إطار نص المناسبات كما عرف لدى شوقي وأضرابه من الشعراء العرب الإحيائيين ، ومستهل هذه القصيدة يذكرنا بالنص الإحيائي عند شوقي ، يقول الغزاوي في مستهل هذه القصيدة :

ولّى الصيام وعاود الإفطارُ　　　وعلى القلوب من الرجاء إطار

مما يذكرنا بحديث شوقي عن الصيام في قصيدته التي مطلعها (رمضان ولّى) وعلى الرغم من اختلاف التوجه في القصيدتين فإن التداخل النصوصي بدا واضحاً سواء في البنية الجمالية للنص أو في الصيغ التعبيرية ، أما على مستوى البنية فتتعدّد محاور القصيدة : ذكر رمضان وموضوع المساواة واسترجاع التاريخي واستخلاص الحكمة ، وتوضيح معنى العيد ، والمديح والدعاء ، وهي بنية ذات تسلسل فكري محدود بحدود التوجيه التربوي الوعظي المعروف في الشعر الكلاسيكي ، وقد اتضحت معالمه في قصائد شوقي الذي عرف بهذا النهج، والتعاقب في معالجة الفكرة الرئيسة عبر عدة محاور ، والعودة إلى التاريخ واستخلاص الحكمة .

أما على مستوى المعجم ، فالألفاظ الدينية ، والمفردات التي تنتمي إلى أدبيّات الإسلام تتضح في هذا النص كما تتضح لدى شوقي في قصائده الوطنية ومدائحه النبوية ، وكذلك اختياره للبحور ذات الإيقاع الصاخب كالبحر الكامل ، والدوران في محيط المناسبة إذ يعتبر شوقي شاعر المناسبات الأول ، كما أن البنية اللغوية التي تتكئ على السّرد والوصف والاعتماد على التعاقب بين الجمل الاسمية التقريرية الدالة على الثبات (الوصف) والجمل الفعلية ذات الفعل الماضي التي توحي بالتحول والتغير (السّرد) ، يصاحب ذلك ما يجعل هذه البنية زاخرة بالإيقاع من خلال حسن التقسيم والتفريع والاستئناف والاستطراد مما يثري المذخور الإيقاعي في القصيدة، والتلوين الصياغي ينقذ العبارة من النثرية ، لذلك قلما تجد عبارة مكتفية بذاتها دون أن يتبعها الشاعر بشيء من التفريع والتلوين ،

فمن حسن التقسيم قوله " العدل أس والكتاب منار" ومن الظواهر الأسلوبية البارزة لدى الشاعر " التضمين " حيث تداخل مع النص القرآني الكريم باقتباس بعض "تراكيبه " في قوله فبتلك يجزى الله خير عباده (جنات عدن تحتها الأنهارُ) وهذا نلمحه بوضوح عند شوقي :

وتحت جنانك الأنهار تجري   وملء رباك أوراق وورق

كذلك الأسلوب الذي يتعاقب فيه الإثبات بعد النفي حيث تكتسب الدلالة صفة الحقيقة الثابتة التي لا تقبل النقض :

ما العيد خزٌ في النواظر معجب   أو زينة وتكاثر وفخار
العيد جبر المكلمين وقربة   في المتربين ووصلة وشعار

كذلك العمل على تكديس التفاصيل الذهنية الطابع من أجمل تأكيد الفكرة وتثبيتها .

وتمثل القصيدة عند حسين سرحان اتجاهاً إحيائياً يسعى إلى الترسّخ في البيئة الصحراوية ومعجمها المكتوب والمسموع منذ الأصمعي ، وهو يردنا إلى شواهد لغوية من بطون المعجمات كما يقول بعض النقاد ، إذ يمثل تنويعاً على الشعر الإحيائي ، ففضلاً عن منحاه اللغوي الذي يستثمر الشفاهي بخاصة يقترب من تخوم التعبير الذاتي المحض الذي يصدر عن تجربة أو رؤية خاصة ، ففي قصيدته " روض وشاعر "(٢٠) على سبيل المثال تتبدّى فلسفته في الحياة وهي ذات رؤية قاتمة، ولعل أبرز ما يميزه عن الشعراء الإحيائيين نزوعه الفلسفي في كثير من قصائده ، وإذا كان في وصفه للروض يقترب من النص الآخر التراثي الخاص بوصف الطبيعة فإنه يفترق عنه في استثماره هذا الوصف للكشف عن رؤيته المتشائمة ، ولهذا نجد الصيغة الأسلوبية السائدة في القصيدة الاستفهام الهائم في فضاء الحيرة واليأس ، وهو في ذلك يجيد نسج العبارة وفق منهج مألوف في النص التراثي ، إذ يوظف البديع بألوانه المختلفة في توشية عبارته مع حسن تقسيم للعبارة يمده في ذلك ذاكرة لغوية زاخرة تنهل من القديم ، ويستدعى نص المتنبي في صياغاته التي أثارت جدلاً واسعاً بين النقاد خصوصاً ما جاء في مستهل إحدى قصائده الشهيرة "وفاؤكما كالربع أشجاه طاسُمه " حيث يقول حسين سرحان :

لمن أنهل الروض الذي انهل ساجمه   أضاءت دراريه وغنت حمائمه

وقد أقام الشاعر البناء الدلالي في القصيدة على المقابلة بين نقيضين (الروض الذي انهلّ ساجمهُ) ثم الروض (الذي يريه صباحاً أسود قاتمه) ، وتبقى هذه الثنائية خيطاً رئيساً في نسيجه الفني ، ويبرز الروض كرمز للدنيا التي يقف الشاعر على مشارفها مستخلصاً الحكمة على غرار الشاعر القديم مما يجعله في رؤيته الفكرية قريباً من النص الإحيائي .

التداعي النصي في القصيدة الابتداعية (الرومانسية)

أما النص الرومانسي في أنموذجه الجمالي فقد تبدى واضحاً لدى عديد من الشعراء الابتداعيين السعوديين ، وقد رأيت أن أختار جملة قصائد يتضح فيها أثر هذا النص ، أو تتداخل معه في إطاره العام ، وفي بعض تعيُّناته النصِّيَّة ، ومن المعروف أن النص الرومانسي العربي له ثلاثة تجليات تنظيرية وإبداعية لدى : الديوانيين والمهجريين ثم شعراء أبوللو ثم الرومانسيين الجدد ، وقد اتضح أثر العقاد وزملائه من أعضاء مدرسة الديوان لدى محمد حسن عواد الذي كان جهده في التنظير يطغي على الإبداع عنده من حيث النوع ، فكان في تركيزه على مسألة (الروح) في الشعر حيث عرّفه بأنه (روح منطبعة في الأنفس الحيّة) منسجماً مع النص المهجري فقد عرف جبران خليل جبران الشعر بأنه " روح مقدسة .. أشباح مسكنها النفس .. الخ"(٢١) ، كما أنه كان معجباً بشعراء الرومانسية الغربيين مثل فكتور هوجو ، كما ركز على عنصرين أساسيين يعتبران بعدين من أبعاد النص الرومانسي (الخيال والصدق التعبيري) ، ولست بصدد استعراض آراء العواد النقدية ، ولكنني أردت أن أجعل هذه المفهومات النظرية مدخلاً لفهم النص الشعري عنده بوصفه نصاً رومانسياً، ولما كنت أعتقد أن موقف العواد بالنسبة للشعر الرومانسي السعودي يبدو أقرب إلى موقف العقاد لم أعمد إلى اختيار نص بعينه وإنما آثرت أن ألتقط بعض الظواهر في شعره يتناصّ فيها مع القصيدة الرومانسية كنشدانه للتعبير عن ذاته ، والاعتداد بهذه الذات في تفردها وإبداعها على نحو ما يقول :

غير أني والشعر عندي يمشي   أبداً في تطوّر وارتقاء
ليس بالمقنعي من الأمل المغني   ما كان مقنع الشعراء
لي نفس كأنها ألف نفس   تتحدى الحياة في كبرياء(٢٢)

ـ من الواضح أنه هنا يستدعي سلفه المتنبي في اعتداده بذاته :

وكل ما خلق الله   وما لم يخلق
محتقر في همتي   كشعرة في مفرقي(٢٣)

وإن بدا في هذا شيء من المبالغة ، ولكننا نقصد مجرد الإشارة ، ومثل هذا الاستدعاء للنصوص التراثية معروف لدى شعراء الديوان الذين يمثلون المرحلة الأولى من الرومانسية ، العربية كذلك الاتجاه إلى الطبيعة والارتماء في أحضانها:

غادراني ساعة أنشق أنفاس النسيم طارحاً جسمي على الرمل أو العشب الوسيم

واللجوء إلى المظاهر الكونية (الليل والقمر) مما يستدعى نصاً رومانسياً آخر لقصيدة محمود حسن إسماعيل التي يتوحد فيها مع القمر ، وعنوانها : حصاد القمر

ياساكب النور ، لا يدري منابعه لأنت قلب يشع الحب لا قمر

إلى أن يقول :

سرى كلانا ونبع النور في يده أنت السنا وأنا الإنشاد والوتر

ولكن شاعرنا (محمد حسن عواد) يخاطبه ويسأله في قوله :

أيا بدر طال عليك الشباب فماذا رأيت ؟ ألا من جواب ؟

ولكن تساؤله هذا يختلف عن تعامله مع الظواهر الآخرى كالليل مثلاً :

يا ليل إنك رابض جثم فوق الطبيعة ترقب القدرا

فهو هنا يستوحى صورة الليل عند امرئ القيس ، ويقف على التخوم الفاصلة بين الإحيائية والرومانسية في استلهامه لظواهر الطبيعة ولكنه في تشكيله للصورة يقترب من عالم الأحلام والرؤى كما يفعل الرومانسيون وكما نجد عند أحمد قنديل في " قاطع طريق " مثلاً كما في قوله :

واصطحبنا في دجى الليل.. وقد أغفت عيون تترقب
واتحدنا في عباب الحلم السابح في فجر وغيهب
حيث لا أملك ، أو تملك نفسي ، أو نفسك مهرب(٢٤)

جزيرة اللؤلؤ والنص الرومانسي :

تنتمي قصيدة " غازي القصيبي " (جزيرة اللؤلؤ)(٢٥) إلى بواكيره الأولى ، ولكنها ذات ملامح رومانسية تحيل إلى الأنموذج الجمالي للقصيدة الرومانسية باعتبارها نصاً كلياً ، فالزورق الذي ينتمي إلى عالم البحر بغموضه واتساعه وكونه الفسيح معلم مهم في القصيدة الرومانسية العربية عند المهجريين والمدرسة المصرية والشامية ، وهو ما سنحاول التوقف عنده فيما بعد ، كذلك النظرة

الحائرة والرحلة التي تبالغ في التوجس من الغربة والخوف من المجهول، والصورة المشهدية الكونية والفزع إلى الماضي والحنين بكافة أشكاله ، كلها قسمات تتضح في هذه القصيدة وتحيل إلى المعجم الجمالي الرومانسي بمفرداته وصوره وأساليب تشكيله ، وحتى نتبين ذلك على نحو أكثر وضوحاً .

فالقصيدة ذات بنية حيّة متنامية ، رحلة فنية تتكامل المرحلة السابقة فيها مع اللاحقة ، وتنبثق الثانية من الأولى في تطور طبيعي ، ففي المشهد الأول يتكاثف الإحساس بالزمن ، وينغرس الشاعر بوصفه ذاتاً تطلع من قلب التجربة في نسق اللحظة ، لحظة الوداع ، ويتبدّى في تجليات متعدّدة هو وما حوله ، ولكنه لا يغادر تلك اللحظة ، بل يتلظّى في أتّونها ، من هنا كان الحقل الدلالي المهيمن يتمثل في تردد مفردات خاصة بالزمن : اليوم ، إذ ، والعمر ، والشباب ، المضي.. الخ ، كما أن صياغة الجمل تتخذ طابعاً زمنياً فالحال في صورته النحوية هو التركيب السائد ، وكذلك الجمل الفعلية ذات الفعل المضارع ، والصفات سواء ما جاء منها خبراً أو نعتاً، والظروف الزمنية ، كل ذلك يمثل سمة تشكيلية دالة على الإمساك بتلابيب الزمن الحاضر ، إذ تنغمس الذات الشاعرة في عمق اللحظة وتوقفها وتعانيها ، وينبثق من هذا المشهد في تضاريسه الحسّيّة حركة دالة على الموار الداخلي الذي يتجسد في أساليب صياغيه دالة تبرز التحوّل من حالة التأمل الذي تستبطنه الحركة الداخلية إلى حالة انفعالية خارجية تتبدى في أساليب الاستفهام المتوالية على مدى المشهد كله ، يذكي هذه الأساليب احتشادها بالنفي المفضي إلى الاستغراب ، والدهشة ، ومعروف أن الاستفهام يزلزل يقين الثبات ويترجم الانفعال الذي بدا يتحوّل من الكتمان إلى البوح ، وقد رافق هذه الأساليب الاستفهامية المتوترة عناصر دلالية أخرى تمثلت في جركة الحواس التي تجسد اللوعة سواء فيما يتعلق بإشارة الذراع الملوّحة أو النظرة الملتاعة أو اضطراب الشراع ، وبدت الأفعال جميعها في صيغة الماضي ، هذه الصيغة التي تعبّر عن تغيّر المشهد من السكون إلى الحركة ، فانتقلت الصيغ من الأفعال المضارعة إلى الماضية : ماضر ، منحتني جئت ، بدت في ناظريك، رثيت .. الخ ، كذلك فإن الحقل الدلالي بدا أكثر كثافة وتركيزاً حيث (الالتياع) هذه الكلمة المحورية التي تضفي ظلالاً من الحزن على المشهد برُمّته..

حتى إذ بلغ التصاعد الانفعالي ذروته انبثق المشهد الثالث في لوحة بدت فيه عناصر التشكيل الصوري متواشجة : الصوت والرؤية واللون ، وتراسلت الحواس في اتجاه تكريس عنصر الصوت بدلالته التعبيرية البوحية التي تومئ إلى

وصول الانفعال ذروته بخروجه من الصمت المتأمل في المشهد الأوّل إلى التساؤل الحائر في المشهد الثاني إلى الصراخ المدوي في المشهد الثالث " تمر به العيون تكاد تصرخ .. يا غريب "

هذه الصورة الاستعارية التمثيلية التي لجأ إليها الشاعر في هذا المقطع حيث تحول الذات الشاعرة إلى طفل ضائع غريب وسط صخب الجموع وضجيجها ترتد به إلى الذاكرة في تجلّياتها الوجدانية وما تختزنه من صور كونية تذكي الاحتدام العاطفي الذي يترجم إلى حنين يتجسد في تكرار أسماء الإشارة وفي الترسخ في الظواهر الطبيعية أرضى هناك مع الشواطئ والمزارع والسهول في موطن الأصداف .. والشمس المضيئة .. والنخيل وفي العنصر البشري الإنساني الذي يشكل بعداً مهماً في الصورة الطبيعية الماضوية في الذاكرة :

أمي هناك .. أبي .. رفاقي   نشوة العيش الظليل

وينتقل الشاعر في إطار هذا المشهد المتكاثر العناصر ذات الدلات الوجدانية من التجسيد إلى التجريد ، من المحدود إلى فضاء المطلق " الحياة الصافية المعطرة الذيول ، والحلم الشهي الطيف.. والذهول "

وفي المشهد الرابع يتحول من الطبيعي إلى الكوني بما يتسق مع مساره الانفعالي، إنه ينتقل من الانفصال إلى الاتصال ومن التفرّد إلى التوحُّد ، فهو يلامس النص الرومانسي في منهجه القائم على خلع الحالة الوجدانية على الظواهر الكونية : البحار الأربعة والأفق والشفق المخضب والمساء ، وهذه الظواهر جميعاً تصبح ممثلة للشاعر متبنِّية لحالته الوجدانية ، فالشفق ينثر أدمعه ، والمياه تبكي معه ، والمساء يطلّ مهموماً في صمت ويعانق الآفاق .. الخ .

وفي المقطع الأخير من القصيدة تستتب الطمأنينة وتتفرج الأزمة ، ويعود الغريب إلى حضن أمه ، ويغلب على المشهد تلك الملامح المكانية الزاهية ، ويتراجع الحضور الزمني الذي تتعاقب فيه المتغيرات ، ويصبح المكان المستقر الآمن هو سيد الموقف ويرسو الزورق على شاطئ الأمان ، وتتكامل ملامح المشهد الضوء والصوت واللون ويسدل الستار على مرحلة بكاملها ، ويغلب على هذا المقطع مفردات ذات حقول دلالية توحي بالتفاؤل والانفراج والفرح الضوء والابتسام والهمس ونداء المئذنة ورفرفة الحمام ، لذا جاءت القافية الميمية منتهية بالهاء الساكنة حيث يتساوق الإيقاع مع حالة الاستقرار والهدوء، في حين كانت القافية في المقطع الأول مسبوقة بحرف المد الذي يوحي بالآهة الحزينة وكذلك المقطع الثاني والثالث والرابع .

وتتقاطع هذه القصيدة مع النص الآخر في تداعياته وتجلياته عبر عدة ظواهر حيث الاغتراب بمفهومه الرومانسي ، وحيث رمز الزورق والملاح في ديوان علي محمود طه (الملاح التائه) و(ليالي الملاح التائه)(٢٦) ، ولكنها تتداخل نصوصياً مع النص التراثي أيضاً حيث يتداعى إلى الذهن عند قراءة قوله :

لو جئتَ عن بعد تطالعني ، تلوح بالذراع

قول جرير :

أتنسى أن تودعنا سليمى ؟ بفرع بشامة سقي البشام

وإن كان المعني عاماً ، كذلك فإن في قصيدة القصيبي ما يذكرنا بقول الشريف الرضي :

وتلفتت عيني فمذ خفيت عني الطلول تلفت القلب

ولعل من أبرز الظواهر التي تعود إلى النص الرومانسي بناء القصيدة بناءً مقطعياً حيث تتنوع القافية ، بالإضافة إلى خاصية التنامي العضوي وبروز الجانب الإيقاعي بوصفه عنصرا دلاليا حيث حروف المد التي تشكل ظاهرة صوتية في معجم الشاعر ، مما يتيح للشاعر البوح والتنفيس عما يثقل كاهله من حزن وألم ، بالإضافة إلى الحس الزمني الكثيف بتكرار الظروف ، وتكرار صيغ الاستفهام المعبرة عن القلق والزورق الرمز الذي وظفه القصيبي سبق أن استثمره الشعراء الرومانسيون .

وفي النص المحلي تبرز قصيدة عبدالله بن أدريس (في زورقي)(٢٦) ممثلة لهذا النص ، وإن بدا فيها الشاعر على تخوم الرومانسية ولم يتوغّل فيها ، ولكنه تداخل مع نصها الرئيسي المتكئ على جماليات الرحلة الكونية الغامضة عبر الزمن المبهم ، فالزورق أداة الرحلة ، والبحر – بما يثور فيه من عواصف ورياح – تجسيد للتيه والقلق والاضطراب والتمركز حول الذات في شراعها المبحر نحو المجهول ، والشاعر في هذه القصيدة يوظّف عناصر كونية وطبيعية متعددة كما هو الحال في النص الرومانسي في أنموذجه الجمالي ، فحياته زورق يبحر في لجج عاتية بين الأعاصير والعواصف حيث يمزج الشاعر بين المعطيات النفسية والمعطيات الحسيّة :

لعب الخضمُّ بزورقي فطغى على مجرى الشعور

وإذا كان الشعر الرومانسي يتبنى العودة إلى الداخل بعد أن استنفدت الأغراض التقليدية وجودها حيث أصبحت ذات الشاعر محور القصيدة فإنه لابد من التماس

ما يوازي هذه الذات أو يرمز لها من العالم الخارجي ، من هنا كان الزورق الذي يجسد الرحلة في فضاء المجهول رمزاً للذات في رحلتها ، وكان ما يتعرض له الزورق من عواصف في مضطرب البحر تمثيلاً لحياة تلك الكوكبة من الشعراء الذين أحسّوا بالقلق والتوتر وحاولوا أن يتجاوزوا عالمهم بالتحليق بعيداً عنه في أجواز الخيال ، وقد رأينا غازي القصيبي كيف اختار الزورق وتوسل به للتعبير عن رحلته التي آب منها :

ياموطني .. ذا زورقي أوفى عليك .. فخذ زمانه

وهاهو ذا عبد العزيز النقيدان في " العيد الباكي " يقول :

أين الشراع فلم تعد أعلامه   مرفوعة (ياليل) أين الزورق
خذني إلى البحر العميق فإنني   صبّ إليه وماؤه يترقرق (٢٨)

وعلى شاكلة النص الرومانسي فقد بدأت القصيدة بوثبة انفعالية تجسّدت في أساليب الصياغة حيث استهلها الشاعر بجملة من الاستفهامات المجسّدة للتوق الشديد في نمطية قالبية نحوية تلح في الطلب مؤكدة غلياناً داخلياً يعبّر عن عمق الإحساس باليأس والإحباط ، لذا يعمد إلى تشكيل الصورة المثال التي يتمنى أن يكون عليها العيد ، من هنا كان اختياره للتشبيه التام الأركان فهو مؤكد مفصل بأداته ووجه الشبه فيه ليوازي الصورة المثال المأمولة ويحدد الإطار الأنموذج ، فجاءت الصورة موضّحة لهذا الأمل مستقصية له ، وعمد إلى إثبات الصورة النقيض في ثنائية ضدّية " والضد يظهر حسنه الضدّ " ، وإذا كانت الصورة الأنموذج قريبة اصطنعت صورة بلاغية تقليدية فإن ما يناقضها جاء في تشكيل رمزي أعمق وفي تمثيل مشهدي أوقع أثراً .

أما قصيدة " قاطع طريق " لأحمد قنديل فتتواشج مع النص الرومانسي بأكثر من سبب ، إنها تصنع أسطورتها الخاصة بمنهجها الرومانسي ، فكما هو مألوف في القصة الشعرية ينحو الشاعر منحى خيالياً مثالياً لا يتكئ على الوقائع في بناء الحدث بل يتجاوزه إلى تجريد حدث نموذجي يخدم رؤيته المثالية ، ثمة رحلة تتناسج فيها الخيوط الرمزية مع التجربة الإنسانية في تجلياتها الفلسفية ، إنه وإن بدا معنياً بالحدث الخارجي يغوص إلى داخل الشاعر الفنان ويرصد وجيبه ، من هنا يلجأ إلى ما لجأ إليه شعراء الرومانسية من فزع إلى الطبيعة بتجلياتها الكونية يلقي بنفسه في أحضانها ويستدعي من الخيال ما يجسد موقفه، ثمة رؤية حزينة محبطة في هذه القصيدة يتلامح في إطارها نص تراثي قديم هو " لامية العرب " ،

النص الغائب بمعجمه وصياغته الحاضر ببنيتة وفكرته ، فقصيدة " قاطع طريق " الحدث فيها عبارة عن رحلة يغادر فيها الشاعر عالم الواقع إلى عالم آخر هو عالم الطبيعة بكائناتها الخفية ، فإذا كان الشنفرى قد اتجه إلى الوحوش هرباً من ظلم الناس فإن أحمد قنديل قد ارتحل بنموذجه الذي يئس من نشر دعوته الإصلاحية إلى حيث النهاية المحتومة وهي الموت فأقام له الكون بكائناته الحية : اليمامات والعصافير وجنياته وعذارى التاريخ مأتماً فأبّنوه ورثوه في مشهد خيالي أسطوري .

وثمة نص غائب في عالم هذه القصيدة هو نص رومانسي يتمثل في قصيدة (النّسر) لأبي ريشة ، فإذا كان نسر عمر أبي ريشة قد اختار أن يحلق في الأعالي ثم يهوي منتحراً بعد أن رأى البغاث تستنسر وتتطاول عليه ، ولم يملك إزاءها دفعاً فإن نسر أحمد قنديل قد فعل الفعِلة ذاتها بعد أن رأى المشهد نفسه:

قد أفاءت صقوره تتغلى   وتجارت بغاثه تتصابى

صمم على مفارقه هذا الوجود :

فاستوى واستقام واستنفر العزم   وصفّى من قلبه الأوشابا
مسلماً للوجود ما قد تبقى   من وجودٍ خبا لديه .. وذابا

فالحدث في هذه القصيدة يقوم على الرمز الذي يجسد موقفاً نموذجياً ، فالشخصية الرئيسة في القصة (الشاعر الفنان) الذي حاصرته الهموم ونبذه قومه بعد أن خافوا من مشروعه الإصلاحي الذي " ينشد الحقيقة " فاختار الطريق الصعب ، وبدا الناس أمامه " ذئاباً نهّاشة " .

وعلى غرار الرومانسيين فإن الشاعر يختار معجماً كونياً طبيعياً وتنمو الوحدة الفنية في القصيدة عبر منهج السّرد حيث تكتمل مسيرة الحدث في نهاية القصيدة من خلال التسلسل المشهدي الذي يعتمد على اللوحة بتضاريسها الطبيعية وكائناتها المنظورة وغير المنظورة ، ويتبدى المشهد الختامي وكأنه لوحة محتشدة بعناصر أسطورية من بنات خيال الشاعر حيث تتحلّق عذارى التاريخ حول حطام بطل القصة وهنّ ينتحبن وقد نشرت شعورهن يندبنه ، وتتقاطر أسراب اليمام والحمام والعصافير وهي تهزج له في موكب جنائزي مهيب ، وتراقصت كائنات خفية أخرى كالسعالي والجن تحفهن دقات الطبول .. هذا المشهد الأسطوري الخيالي يؤكد انتماء القصيدة إلى النص الرومانسي الذي تمثّل فيه الصورة بؤرة البث الدلالي ، ويفضي إلى رؤية مثالية كتلك التي يطرحها الشاعر في هذه القصيدة

حيث الموقف الحدِّي ، معاداة البشر للشاعر وغدرهم به في مقابل احتفاء الكائنات الأخرى له وإخلاصها في مشاعرها نحوه:

واكتشفناه في الصباح بقايا   من بقاياه أعظما وثيابا
من حواليه ركّعاً عند مثوا   ه عذارى التاريخ ذبن انتحابا
ناشرات غدائر الحزن قد جئـ   ن يطوّفن بالصريع احتسابا

.. الخ

وفي " ثورة نفس"(٣٠) لحمد الحجي تتبدى ملامح النص الآخر الرومانسي في سياقه العام الغربي والعربي : الرؤية القاتمة ، والرحلة إلى المجهول وتتقاطع النصوص الرومانسية المهجرية والمشرقية والمحلية في سياق واحد ، فالزورق الذي اختاره العديد من شعراء الرومانسين هو الرمز الأثير عند الشاعر ، والليل والبحر بعدان رئيسان في الصورة لديه ، الليل مدى زماني والبحر بوصفه محيطاً مكانياً ، وكلاهما يتآزر مع الآخر لنسج هذه العتمة النفسية المستبدة فتثير البركان الداخلي حيث يتقلص مدى الرؤية ويسيطر الظلام الحالك مما يستدعى نص " إلى المجهول " لعبد الرحمن شكري الذي تتجلى فيه أزمة الشاعر المستحكمة حيث يقع في قبضة الحيرة والقلق والتشتت :

يحوطني منك بحر لست أعرفه   ومهمه لست أدري ما أقاصيه

والرحلة إلى الأفق المجهول تعبير عن فقدان الاتجاه والتيه سبق أن خاضها المهجريون في بحار هائجة مسدودة المنافذ فها هو ذا شاعرهم يقول:

أين شط الرجاء   يا عباب الهموم
ليلتي أنواء   ونهاري غيوم

وهو المحور الرئيس في قصيدة " الحجي " ، فالليل ساكن والظلمة قاسية والرياح هوجاء وزورقه يخوض عباب المجهول بحثاً عن شاطئ الرجاء ، وهو يخلع عواطفه على ما حوله من مظاهر طبيعية كونية فيتوحد في البحر الثائر المزبد ، والزورق المجنون :

في سكون الليل قدت الزورقا   قاصداً شطّ رجائي الشيّقا
مبحراً نحو الغد المجهول في   حلكة لم أجلْ فيها أفقا
كم يثور البحر حولى مزبداً   لا هب الغصن مغيظاً محنقا

ليس هذا فحسب بل إن الشاعر ليتخيل مشاهد غير مرئية :

حملت أمواهه من قاعه   زعقات الذعر ممن غرقا

وهو لا يعني بجلاء الخلفيّة الكونية للصورة فحسب ، بل يلجأ إلى إيجاد المعادل الرمزي في الطبيعة خالعاً على عناصرها مشاعره الداخلية ، ولا تقوم العلاقة بين هذه العناصر على التماثل بل هناك علاقات متداخلة النسيج معقدة الخيوط ، فصرخات الغارقين في البحر تتعالى مذعورة لتجسد الحالة النفسية للذات الشاعرة ، فقد عمد إلى لون من ألوان الترشيح ليعبر عن عمق الأزمة .

وتبدو أزمته عقلية فضلاً عن كونها وجدانية الأمر الذي يجعل نص شكري أكثر حضوراً ، فكلاهما يعاني من هذا اللون من ألوان الأزمات ، فشكري يستولي عليه الإحساس بأنه غير قادر على معرفة مصيره أو استكشاف طريقه استكشافاً عقلياً محضاً .

قد ثار ثائر نفس عزّ مطلبها   وطار طائر لُبٍ في مراقيه

وعلى هذا المنوال ينسج الحجي :

ربّ ضلّ العقل في غيهبه   فارحم اللّهمّ عقلاً مرهقاً

كلاهما يتحدث عن هذا الاستعصاء العقلي الذي وقف حائراً أمام جدار المجهول .

والزورق عند الحجي يمثل (العقل والشاعر والرحلة) ، ولكنه بعد أن يقطع شوطاً في تشكيل صورته الشعرية الأساسية يعود إلى البوح المباشر ويستعين بالصور المجازية القريبة للتعبير وعن الشكوى مما يعاني ، وهو إذ يصل إلى هذه المحطة يستدعي نصوصاً عربية قديمة كقول الشاعر :

إيه يا دنيا اعبسي أو فابسمي   ما أرى برقك إلا خلباً

وفي هذا الإطار يقول الحجي :

إيه يا دنيا اعبسي أو فابسمي   إن كأساً بالأسى قد فهقا

وليست المسألة مسألة تأثر ، بل توجه جمالي خالص ، إذ يتداخل النص الكلاسيكي مع النص الرومانسي ، وهو الإرث التاريخي الذي يجسّد ثقافة الشاعر ويعبّر عن مرحلة ظل هذا الإرث فيها ذا وجود يوجه منهج التشكيل عند الشاعر على نحو ما نجد في شعر عبدالله بن أدريس وغيره حيث نجد النص الكلاسيكي يتداخل ويتشابك مع الخيوط الفنية للقصيدة .

إن الشاعر ـ شأنه في ذلك شأن شكري في (إلى المجهول) ـ يعمد إلى التكرار بعد أن تنامت لديه الصورة في أول القصيدة فجاء البناء تراكمياً يكدِّس عناصر تلك الصورة التي سبق أن ذكرها ويجتر مشاهد منها ، وكما لاحظنا عند

الحجي فإن الشاعر لا يرى في الأفق إلا مصيراً واحداً هو الموت ، وكأني به يستدعي نص رثاء النفس القديم عند ابن الريب ، فهو يخاطب رفاقه قائلاً :

ودعوني يارفاقي واذهبوا وامضغوا الأحلام حتى الملتقى
سوف أغفو يا نداماي فإن طلع الفجر فحيّوا المشرقا
وانفخوا في جسدي من روحه واغرسوا فوق ثراي الزنبقا

ويجسد الشاعر رؤيته القلقة المضطربة بما اختاره من صياغات لغوية مألوفة في النموذج اللغوي الرومانسي حيث يرتد الشاعر إلى النداء والطلب يلتمس الآخر لكي يخفف من أعباء أزمته ، ومخاطبة غير العاقل تجسد إحساساً عميقاً بالغربة:
" كفني يا شمس مني هيكلاً / وادفنيه جانب النهر / إيه يا دنيا / ياحياتي "

وتتبدّى قسمات النص الرومانسي ــ في مفرداته الجمالية ــ في قصائد محمد هاشم رشيد ، خصوصاً في المدينة المعشوقة التي يؤنثها الشاعر فيصورها في ثوب امرأة أثيرة ويتغزل بها ويعمد إلى شحن القصيدة بألوان زاخرة بالإيقاع كما في قصيدته " الرياض " (٣١)

كان حلماً .. أن أراها
وأرى دنيا .. هواها
والتقينا .. أي حلم ضل من قلبي وتاها

حيث تبدو مهرجاناً للنغم في صفائه وتوثبه وتعبيره عن حالة الفرح باللقاء ، حيث التردد بين الحلم والواقع ، وعنصر الحلم أثير في النص الرومانسي ، وعلى شاكلة قصيدة القصيبي يتنامى الانفعال ، فتقنية المشهد التي آثرها القصيبي يوازيها أسلوب البوح الوجداني المحض المتّكئ على معجم كثيف من المفردات المركزة الإيحاء المباشرة الدلالة على الحالة الوجدانية كالحلم والهوى والتمني والقلب والغناء والخيال والروابي الخضر والخمائل .

والتداخل مع النص الرومانسي الأنموذج يشمل نتاج العديد من الشعراء السعوديين مثل الأمير عبدالله الفيصل في مجمل أعماله ، ولو اخترنا على سبيل المثال قصيدته "إني على الحب "(٣٢) نجد أهم ظواهر النص الرومانسي ماثلة ، فالقصيدة وحدة نامية متكاملة تقوم على السؤال والجواب يتبدى فيها البوح الوجداني في تمركزه حول الذات الشاعرة ، فالقصيدة ذات بنية حوارية باطنية تتجاوز الظاهر ، فقدم " المشهد الحواري " محققاً بذلك وحدة القصيدة بوصفها دفقة وجدانية ثمة صراع بين نقيضين:الصمت والغناء وتتداح الدائرتان المتقابلتان

والأنغام والوميض :

قالت وفي همسها آهات عاشقة   والليل يغمرنا بالصمت والظّلم
والناس في هجعة ضموا جفونهم   على الغفاء لينسوا حرقة الألم

في مقابل :

لا يملأ الروض ألحاناً كعادته   ولا يبدد عنا وطأة السأم
ولا يطل على العشاق في كلفٍ   كومضة البشر شقّت مهجة الحُلم

والتوحد في ظواهر الطبيعة بوصفه خصيصة في النص الرومانسي يتمثل في استعارة الهزار ليكون رمزاً للشاعر وفي الألحان مقابل الشعر .

التداعيات النصية في القصيدة المجّددة :

لعل من الواضح أن نص " الصعاليك " من أكثر النصوص استدعاءً في القصيدة الجديدة ، فهو ينتشر في العديد من قصائد الشعراء المجددين المحافظين ، وشعراء القصيدة الحديثة في المملكة العربية السعودية ، وهذا يعكس خصوصية التجربة الجمالية ، وإن بدا أن استثمار شعر الصعاليك ليس مقصوراً على الشعراء السعوديين ولكن من الملاحظ كثافة هذا النص في قصائدهم ، ففي الوقت الذي كان يلجأ فيه نظراؤهم إلى اختيار أقنعتهم الشعرية من التراث الصوفي أو الأسطوري الإغريقي نجدهم يركزون على تراث الجزيرة العربية في العصور الأولى وخصوصاً شعر الصعاليك ، فالشاعر محمد العيد الخطراوي في قصيدته "إلى عروة بن الورد"[٣٣] يتداخل مع النص الصعلوكي ويختار عروة بالذات بحُكم انتمائه إلى منطقة يثرب (المدينة المنورة) مدينة الشاعر موظفاً أسلوب المفارقة على المستوى الكلي للنص ، إذ يفجر هذه المفارقة التاريخية على محور (الأصالة والزيف) ، وقد اتضح أن الشاعر عمد إلى استحضار الأجواء التاريخية التي أفرزت حركة الصعلكة ، وليس مجرد النص الشعري ليتجلى فضاء الرؤية في نصّه متداخلاً من الناحية الدلالية مع نصوص متعددة : قرآنية كريمة وجاهلية فاتحاً آفاق التأويل وإن ظلّ مشدوداً إلى الرؤية المحددة التي عمل على تشكيلها : وتبدو المفارقة على المستوى اللغوي (اللغة التراثية الموغلة في رصانتها واللغة اليومية الدارجة) ، وكل ذلك في خدمة المفارقة الرئيسة على مستوى النص .

والنموذج الثاني لدى هذه الكوكبة من الشعراء الذين جمعوا بين رصانة القديم وانفتاح الحديث يتمثل في " شجنية مالك بن الريب / عهد الرمل "[٣٤] للشاعر حسين العروي ، فهو يترسخ في القديم وجمالياته شكلاً ولغة ، ولكنه ينفتح على

آفاق الحديث تشكيلاً ورؤية.

والنص (الغائب / الحاضر) في هذه القصيدة لمالك بن الريب في مرثيته الشهيرة لنفسه ، فهو يمثل النص الرئيس الموازي ، وقد سبق أن اخترت مدخلاً لدراسة هذا النص ظاهرة تناصية تقوم على التكثيف الدلالي مصطنعاً ما يشبه القناع ، فمالك بن الريب هو الشاعر الذي تصدعت ذاته ، فهو يحاورها منشداً عبر التفات ملهوف في مقاطع وامضة، وهذه الظاهرة (ظاهرة الالتفات) بمفهومها البلاغي العام ليست بعيدة عن ظاهرة جمالية أخرى سبق أن أشرنا إليها وهي (المفارقة) ، إذ يتعلق الالتفات كما يرى النقاد المحدثون بما يجري في حدود الخطاب الأدبي من انحراف للنسق اللغوي أو اختراق له بنسق لغوي آخر لا يطرد معه ، وفي إطار هذا المفهوم يمكن اعتبار التداخل مع نص (مالك بن الريب) لوناً من الألوان الالتفات الذي من شأنه أن يهز المتلقي ويوجهه إلى دلالات ورؤى غير تلك التي يفضي بها مقتضى الظاهر كما يقول البلاغيون .

إن توظيف الشاعر لظاهرتي (التشاكل والاختلاف) سواء على مستوى الموقف أو على مستوى التشكيل يبدو منحى مهماً في التعامل مع النص الآخر ، فثمة تراكم لفظي يمثله التكرار الذي يندرج في إطار هاتين الظاهرتين هناك وظواهر أخرى لا يتسع المجال لتحليلها .

ظاهرة التداعي النصي في القصيدة الحديثة :

اخترت بعض القصائد الحديثة لعدد من روّادها محاولاً استكشاف أساليب التداخل مع النص الآخر في مستوييه العام والخاص ، ولعل من أقرب الشعراء للنص الصعلوكي أحمد الصالح ، ثم الشاعر علي الدميني ، ثم محمد الثبيتي ، وآخرون لهم حضورهم كالصيخان مثلاً ، ولكن المجال محدود ومنهج هذه الورقة يقوم على تقديم النماذج القليلة الدّالة .

وقصيدة أحمد صالح الصالح " الشنفرى يدخل القرية ليلاً " تنهض جمالياتها على التداخل النصي المفارق ، حيث يبدو النص الآخر الغائب هو النص الحديث ممثلاً في المنهج البنائي المحدث القائم على تشكيل القناع ، وهو النص الأنموذج ؛ أما النص الآخر الحاضر فهو قصيدة " لامية العرب للشنفرى " ، وتظل هذه القصيدة ساطعة الحضور من خلال التناصّ اللفظي المباشر والمفارق، في حين يبدو النموذج الجمالي الذي يمثل المعنى البعيد المقصود عبر الرؤية الحديثة المترسخة في الواقع . ويظل البناء عبر التداخل النصوصي الظاهر والمضمر قائماً على التوازي بين القديم والحديث ثم التقاطع والتماهي .

وتبدو الاستراتيجية الجمالية في القصيدة قائمة على القناع كإطار فني يمثّل منهجاً أسلوبياً حديثاً يستلهم الرؤية الجمالية العامة باعتبار القناع أداة فنية توفر بعداً موضوعياً يتيح للشاعر أن يصطنع منظوراً تتفاعل من خلاله الذات مع قناعها من أجل استبصار المرحلة وإدراك جوهرها دون تغييب لأي من البعدين الذاتي والموضوعي ، ويعمد الشاعر إلى إثراء قصيدته بفلذات تومئ إلى نصوص متعددة : شعرية وتاريخية وقرآنية ، ولكنه يكرس وحدة النص عبر القناع التاريخي الأدبي الذي اختاره ، وهذا القناع ينتمي إلى نص (قديم / حديث) مفارق ، بمعنى أن قصيدة الصعلكة بوصفها نَصّاً تراثياً جاهلياً راسخة في الذاكرة الأدبية القديمة والمعاصرة ، إذ تبدو قصيدة أحمد الصالح مندرجة في سياق النص الشعري الحديث ، فثمة العديد من الشعراء العرب والسعوديين الذين وظّفوا النموذج الخاص بالصعاليك كما سبق أن أشرنا إلى أن التداخل مع النص الصعلوكي مناط التميز في القصيدة السعودية والمفارقة الرئيسة الكائنة في هذه القصيدة تتمثل في مقاربة لامية العرب والتناصّ معها إلى درجة الترسخ في معجمها وتراكيبها ورؤيتها الأساسية التي تنهض على اللواذ بالوحوش استغناءً عن المقربين من البشر ، وهم الأهل ، والاحتشاد في قلب التاريخ ثم الاستمرار في رسم المشهد بملابساته المكانية والطبيعية والزمانية واللغوية إلى الدرجة التي تبدو فيها لامية الشنفرى مستنسخة في قصيدة الصالح ، ثم الانتقال بعد ذلك من محيط القناع إلى الذات الشاعرة التي تعزف غنائية صافية فتبدو امتداداً للقناع التاريخي حيث تتداخل الذات مع الموضوع ولكن عبر البوح الوجداني الخالص وفي الإضاءة الختاميّة ينتقل الشاعر فإذا به في قلب الحاضر زماناً ومكاناً ، وكأن كل ما مضى كان حلماً استثمره الشاعر في صياغة مفارقته:

أفقت
فما وجدت سوى الدمن
وأفقت ثانيةً :
فقيل يباع في الشرق الوطن
وأفقت ثالثة :
ولكن .. بعد ما قبضوا الثمن

هذه المفارقة تنهض على (الحلم / الحقيقة) ، فالنص التراثي بقناعه النموذجي هو الحلم ، والواقع بعوراته وكوارثه هو الحقيقة ، وتتبنى جماليات النص عبر مقاطع خمسة تشهد جملة من التحوّلات في الأول يتم تكريس

الشخصية الفنية ممثلة في الشنفرى ، وقد اختارها من منظورين : موضوعي وجمالي ، أما الموضوعي فإن الشنفرى شاعر صعلوك واضح الرؤية يختزل الكثير من الصفات التي يعوّل عليها من قبل قائل القصيدة فهو عربي صلبية ينتمي إلى تلك المرحلة التي تعرف في تاريخ الشعوب بمرحلة نقاء الجنس ، وهو ثائر متمرد على مواضعات مجتمعه ، وفي ذات الوقت معتد بكرامته حاد كالسيف وصريح ، وقصيدته التي تداخل معها الصالح نصوصياً تبدو نموذجاً جمالياً بارزاً في تاريخ الشعر العربي تكتسي ببعد قومي من خلال ما أطلق عليها من تسمية ، فبدا القناع نموذجياً يجسد حالة إنسانية ووضعاً اجتماعياً يناظر المرحلة الراهنة ، ولهذا عمد الشاعر في المقطع الأول من القصيدة إلى الترسخ الدلالي واللغوي في النص التراثي المشار إليه ، أما المنظور الجمالي فيتمثل في ما انطوت عليه القصيدة من قيم فنية لغوية تجاوز النص الجاهلي التقليدي بآفاقه المرسومة من مقدمة طللية وغزل ووصف للرحلة ومديح أو فخر وما إلى ذلك، حيث يدخل الشاعر الصعلوك إلى نصه مباشرة دون مقدمات ويعبر عن تجربته الخاصة بعيداً عن سلطان القبيلة ، فالوضوح والجرأة والصراحة تتجسد جمالياً في تلك اللغة العارية من القفازات المقدودة من لحن الصحراء النابعة من معجم المغامرة مما يتيح للشاعر المعاصر أن يشكل رؤيته للواقع عبر هذا القناع الشفاف مستعيداً تلك الفترة الغابرة مسقطاً إياه على الحاضر لإضاءته وفضح معايبه وسوءاته.

وإذا كان الشنفرى واضحاً كل الوضوح في تحيزه لرفاقه الجدد وهم الوحوش فإن الأمر يبدو ملتبساً ومفارقاً في قصيدة الصالح ، وفي حديثه عن الأهل الجدد والقدامى يبدو متداخلاً حتى لمكان الملتقى يقع في حيرة : عن أيهما يتحدث الشاعر فهو حين يستهل القصيدة بقوله " سيد عملّس " ثم يخاطب صاحبه متحدثاً عن هؤلاء الرفاق ينتقل دون أي إشارة تحدد وجهة الرسالة في التعبير ، فالدّال واحد ، ولكن المدلول مختلف :

شوه مهرّتة الوجوه
ولي بهم أهل
ولي بيت وليل

ثم يقول : والأهل كلهمو " على الداعي بطل "

فكلمة أهل مشتركة بين عالم الوحش وعالم الإنسان ، وهنا يتأكد منهج المفارقة التي يجتمع على صعيدها النقيضان الوحش والإنسان ، ومن الواضح أن هذا

المقطع الذي تلتبس فيه الدلالة منسوج عبر الجمل الاسمية التقريرية التي تعمق اليقين بحقائق (القناع) في النص ، وكذلك الجملة الفعلية ذات الفعل المضارع الذي يرسم المشهد ويبرز خطوطه وألوانه ، وفي إطار هذا التقرير المؤكد بألوان التكرار اللفظي والإطار النحوي ، أما النص الآخر المتعيِّن عبر الإشارات الموحية فينتشر على مساحة تاريخية واسعة ، وإن كان أبرزها تلك المفردات التي تومئ إلى الرحلة (الركبان والرواحل وجوف العير) وراحلتي والريح والآرام والرمل وتلك التي تشير إلى الترسخ في البيئة الصحراوية ، البيئة العربية التاريخية النموذجية بما تفضي إليه من تأكيد الانتماء والصبر والمكابدة وتستحضر نصوصه القديمة عبر معجم تتناثر فيه الكلمات التي تنتمي إلى العصر الجاهلي منسجماً مع الأجواء الدلالية في القصيدة ، وهناك تعبيرات تومئ إلى نصوص محددة : اليد السفلى ، القادسية ، الخف ، الصخر الذي ينحدر له جبل ، أوان التين ، تحطم الكأس الشمول (إشارة إلى ما فعله المعتصم أبان تلقيه نبأ غزو الروم لعمورية) حرم الوليد ، الدمن .. الخ

ويطول بنا الحديث لو رحنا نستقصي هذه النصوص ، ولكن من الملاحظ أنها موزعة بين العصور العربية الزاهية ، عصر الجاهلية وصدر الإسلام والعصر العباسي وما بين النصوص الدينية والتاريخية ، وهذا الاحتشاد التاريخي له دلالته في موقف فاصل يطرح الشاعر رؤيته له من خلال منظور شمولي ، لا يتوقف عند المناسبة الطارئة ، بل يجري مراجعة كلية لمجمل الحضور الإنساني للأمة عبر التاريخ .

ومن الواضح أن القناع يتمثل في إبداع شخصية تتقمص خواطر الشاعر ونوازعه وتجسّد تجربته ، وقد أشار إليه كبار شعراء القصيدة الحديثة ، فتوقف عنده عبد الوهاب البياتي مشيراً إلى أنه كان نتيجة رحلة طويلة مُضنية ، كما فعل صلاح عبدالصبور الذي كان القناع مدخله إلى الدراما ، ولما كان على الشاعر الذي يبحث عن قناع أن يستبطن التاريخ ويسبر غوره ويصطفي ما يناسب اللحظة من مواقف الشخصيات الفاعلة ، مما يكسب قصيدته عمقاً وملمحاً إنسانياً فقد عمد الصالح إلى اختيار شخصية لها موقفها الإنساني ، واصطفى عملاً أدبياً يعبر عن هذا الموقف ، وهذا العمل الأدبي هو لامية العرب ذات البعد الإنساني الذي يناسب البيئة العربية في بكارتها وأصالتها .

ونص القناع في الشعر العربي المعاصر متطور عن نصوص الشعراء النموذجيين، وخصوصاً خليل حاوي ، تلك التي تتحدث عن رموز البعث حيث

أساطير الخصب التي قامت على التوحّد خصوصاً لدى بدر شاكر السياب الذي توحد في تلك الرموز ، وفي ذلك التوجه رغبة كافية في الخلاص من بساطة الغنائية التي طغت على القصيدة التراثية ، فالشاعر يتماهى مع الشخصية الأنموذج التي يختارها معبرةً عن رؤيته التاريخية في صياغة مائزة عبر التشكيل الجمالي القادر على استلهام النص التراثي وتوظيفه ، ومحاولة استبطان (البطل النموذجي) ممثلاً في القناع يتم في أعمق وأمجد لحظات حضوره الإنساني والتاريخي ، فالشنفرى في لاميته يلامس ذلك الموقف ويضيء رؤية الشاعر المعبرة عن المحنة القومية في أعمق تجلياتها ، ولعل غاية الصالح من تشكيل القناع ــ هنا ــ رصد الواقع والتعبير عنه ، فهو واقع بائس متناقض تقترب فيه من منطق خليل حاوي في تشكيل قناعه الذي يتحدث مختفياً خلفه معبراً عن همومه القومية، وعن المحنة التاريخية كما تجسدت في واقعه الراهن من خلال قصيدته " السندباد في رحلته الثامنة " وآية التداخل بين هذا النص ونص حاوي تيمة الرحلة ، فالسندباد الذي احترف الرحلة حيث رفض الإذعان ولجأ إلى مفارقة الآخر :

طهرت داري من صدى أشباحهم
في الليل والنهار .

وإذا كانت رحلة الشنفرى رحلة إباء وشمم ورفض للامتهان فإن رحلة السندباد كانت رحلة استكشاف ، وكل منها ينتهي إلى لون من ألوان الوعي ومن ثم الخلاص، ولكن الصالح لا يفارق قناعه مبدعاً نصاً موازياً يستلهمه ولكنه لا يتماثل معه كما هي الحال في نص الحاوي أو نصوص البياتي وعبد الصبور بل يظل مترسخاً فيه متداخلاً معه مفارقاً له ، فعبد الصبور هو الآخر في قصيدته "مذكرات الملك عجيب بن الخصيب " يصطنع الرحلة متمرداً على السأم متصعلكاً(٣٦) ، ولكنه ينأي عن نص القناع ويشكله بعيداً عن مصدره الفلكلوري . لذا يظل قناع الصالح متميزاً ألصق بمعجم الخطاب الذي يتبدى في نص الشنفرى دائم الحضور من خلال هذا النص .

ثمة ملمح آخر لابد من الإشارة إليه.ويتمثل في التوجه العام لتيار جمالي في الشعر الحديث يتمثل في النزوع إلى تجسيد الواقع بتناقضاته وحراكه وقسماته الجوهرية من خلال الوعي به جمالياً والكشف عن دراميته حيث تتشابك عدة عناصر: التاريخ والصراع والغنائية في ترجماتها الجمالية ، فالمقصود بالتاريخ القص الذي يفضي ويخبر ويجسد عبر السّرد في اتجاه أفقي يزخر بالتفاصيل

الملموسة ، دون أن تكون في سياق منفصل بل على شكل فلذات تلتقي مع مساقط درامية تعمل على توتير السياق وتوليد الدلالات وتعميقها ، يتداخل مع المنزع الغنائي البوحي الوجداني ، هذا النموذج الجمالي بوصفه تجسيداً لنص معاصر يتجاوز التعُّينات النصية المفردة يبدو هو النص الآخر في قصيدة الصالح، (فتيمة الرحلة هي السياق التاريخي السّردي الذي يمثل أحد عناصر هذا الاتجاه قصة الصعلوك الثائر الذي يغادر قومه محتجاً ، أما المساقط الدرامية فتتمثل في تلك المفارقات الملابسة لهذا السياق حيث يطالعنا الصوت الآخر الخفي ، تلك الفاتنة الرمز التي تعبر إلى سياق الزمن التاريخي متقاطعة مع خطّه الأفقي بالإضافة إلى استدعاء النصوص الأخرى التي تتناسج مع سياق النص وتكسبه ثراءه الدلالي ، وإذا كانت تلك الشذرات غير قادرة على تعميق مجرى الدراما في تعددها وصراعيتها فإنها ـ بلا شك ـ تصنع المفارقة في بعض مستوياتها ، خصوصاً وأن تلك الشذرات تنتمي إلى نصوص منشرة على مساحة واسعة في تاريخنا الأدبي وتاريخنا العام : أيام العرب ، القادسية وعمورية ثم الشعر الجاهلي والشعر العباسي والشعر المعاصر .

فالنص الجاهلي هو الأوفر حظاً في حضوره من خلال القناع ثم من خلال الإشارات:

زل عن صهوات تلك الصافنات
الخف مذهولاً

حيث يستدعي قول امرئ القيس :

يزل الغلام الخف عن صهواته ... ويلوى بأثواب العنيف المثقل

وقوله : **كما صخر تحدر من جبل**

مما يذكرنا بقول الشاعر المذكور :

مكر مفر مقبل مدبر معاً ... كجلمود صخر حطه السيل من عل

وقوله :

ولا بناصية الجياد ينال أسباب المنايا

مما يستدعي قول زهير :

ومن هاب أسباب المنايا ينلنه ... وإن يرق أسباب السماء بسلم

أما النص العباسي فتمثل في قصيدة فتح عمورية لأبي تمام يشير إليها الشاعر من خلال قوله " هذا أوان التين " والتي كررها ، كذلك هذا أوان تحطم الكأس ،

ومما يستدعي قول أبي تمام " نضجت جلودهم قبل نضج التين والعنب " وقوله " هرقت لهم كأس الكرى .. الخ "

أما النص الحديث فيتجلى في إشارة الشاعر في قصيدته (فقيل : يباع في الشرق الوطن)

مما يستدعي قول إبراهيم طوقان :

وطن يباع ويشترى ويقال فليحيا الوطن

والسياب في قوله :

تسف من ترابها وتشرب المطر

فهذه الشذرات النصوصية تصنع المفارقة وتقوم على تعدد الأصوات داخل النص .

ولهذا فإن أخص ما يميز هذا النص في استدعائه للنص الآخر اتكاؤه على نص رئيس من خلال اصطناع القناع الذي لا يستثمر بوصفه شخصية تاريخية لها موقفها ، ولكن بوصفه صانعاً للخطاب الشعري عبر قصيدته ، وإذا كان معظم شعراء القناع المعاصرين قد أعادوا تشكيل شخصياتهم التي اصطنعوها أقنعة فإن الشاعر قد ترسخ في نصّه من خلال تشظية تعبيراته الشعرية وإعادة ترتيبها من جديد ، كما أنه أبدع رمزه الخاص وأوجد له مكاناً في سياق النص بحيث يمنحه دلالته ، ويتمثل ذلك في الحبيبة ، وهي هنا (الوطن ، الأمة ، المجد) وما يمكن أن تومئ به هذه المفردات :

وسحبت فضل رداء فاتنتي فلا السيد العمّلس حدّثت

والريح .. ما فضحت لفاتنتي أثر .

ولكنه يترسخ في سياقها التاريخي والاجتماعي ، فمن خلال اللغة يصنع المفارقة ، والمفارقة اللغوية ليس منبتة الصلة بالمفارقة الواقعية ، من هنا يكون تداخله مع النص الآخر عند حسن طلب وجيل من الشعراء العرب يتفاوتون في تعاملهم مع اللغة كسعدي يوسف مثلاً ، ولكن هذا النص المستدعى في نموذجه الجمالي العام لا يغيب النص الإبداعي عنده ممثلاً في القصيدة ولا يتحول إلى قالب جمالي بل تستثمر أدواته وإمكاناته من أجل صنع النص الخاص به ، ولعل ذلك يتضح من خلال القصيدة التي اخترناها في هذا المقام حيث يتبدّى اللعب الحر باللغة مما يومئ إلى نص " البنفسج " عند حسن طلب وإلى النص الدرويشي (نسبة إلى محمود درويش).

ولسوف نلاحظ أن الشاعر يستدعي عبر فلذات تعبيرية منتقاة نصوصاً عديدة تندغم في النسيج اللغوي للقصيدة وتفجره بالإيقاع الدال .

وهو يؤكد منحاه اللغوي مشيراً إلى عدة ملامح أسلوبية كالانزياح الدلالي عند استحضار التجربة الشعرية وإلى الهدف الأساسي من ذلك متمثلاً في تكثيف التقابل والمفارقة .

وقصيدة " الهوادج " لعلي الدميني .. رحلة داخل السياق اللغوي لها منحاها الخاص ولكنها تتصل بأكثر من سبب مع نظيراتها في إطار توجه لغوي حاد داخل القصيدة الحديثة ، ولكن هدف هذه الرحلة في مسارها اللغوي استكشاف المعنى بكل تجلياته وتحوّلاته ، وليس مجرد المغامرة التشكيلية التي تستهدف الوصول إلى الجمال الخالص على نحو ما نجد لدى حسن طلب الذي يمثّل اتجاهاً خاصاً في القصيدة العربية الحديثة بحيث تبدو القصيدة كياناً لغوياً لا يهدف إلى أبعد من ذلك .

وإن الشاعر في هذه القصيدة يشق طريقه الخاص عبر الإزاحة والتفجير والتأويل لصنع فضائه الجمالي والدلالي ، والرحلة في هذه القصيدة تنتظم زماناً ممتداً يستوعب العمر كله ، وتتجلى المفارقة الأولى في سلسلة المفارقات التي تصنع التحوّلات الأساسية في القصيدة حيث التضاد والتماثل في آن ، والتضاد الظاهري والتماثل الحقيقي ، التضاد يتضح في مفصلين من مفاصل القصيدة فهو يستهل القصيدة بمطلع يقول فيه :

ما تبقى من العمر إلا الكثير
ما تبقى من العمر إلا الكثير

حيث يأتي فيما بعده بالمقابلة التي تفجر المفارقة على المستوى اللغوي
" **ما تبقى من العمر إلا يسير يقود يسيرا** "

فالقالب الصياغي ينهض على التماثل ، والاتجاه الدلالي يقوم على التناقض وما بين هذين التعبيرين يتلاشى التضاد ، فالتقابل الذي صنع هذه الثنائية الضدية كان نتيجة طبيعية لسلسة التأويلات والتأملات التي تبعت العبارة الأولى.

ويستثمر الشاعر " الدلالات اللغوية المتكاثرة " التي تفضي بها لفظة "البياض" أفقياً وعمودياً، مما يحشدها بالمفارقة في نحو قوله :

" **فماذا أسمي البياض الذي يتعقبني**
غازياً أم أسيراً "

وهو إذ يجعل البياض ملمحاً رئيساً لما مضى من العمر يرنو إلى التحوّل عنه إلى أفق آخر ، حيث يصبح للبياض مضمون جديد ، من هنا كانت الحركة الثانية في القصيدة متكئة على تحوّل في الصيغة النحوية من الإخبار إلى الطلب " قم من الليل " إذ يصبح البياض ذا معنى مفارق يدل على الهجوع والنوم ويوحي بمفهوم " السواد " في مفارقة جديدة (الليل / السواد / البياض) ، يعضد هذه المفارقة اتحاد الدلالة بالصوت في معلم جمالي جديد يتكئ على الإيقاع الناجم عن التماثل الصوتي : الليل / الخيل ، هذه المشاكلة اللفظية التي تَطّرح المصطلح البلاغي التقليدي وتتفجر بسخرية حادة .

إن اللعب باللفظ هنا ليس زخرفاً سطحياً بل يتجاوز ذلك إلى استثمار المشاكلة، إلى توليد الدلالة حيث تشتجر الألفاظ لتصنع مفارقة جديدة تفصح عن أسى عميق يتصاعد عبر هذا الاحتشاد الصوتي " الليل لابس الخيل " ممثلاً في السلام حيث ينبثق أفق جديد (الأفق الناسك والنهار الطهور) ، فالبياض يصبح مضاداً لدلالته الأصلية ممثلة في النقاء والبراءة ، فنحن هنا أمام تجليات لغوية تشكل صلب جماليات القصيدة في بحثها عن المعنى .

وهذا ما نلحظه متجسداً في استثمار إيقاعات الألفاظ :

افترشت حصاني على بابها حين لم أزل
نطفة في الأزل
وتخيرت أجمل أسمائها
من هديل الحروف
ومس القبل
ثم : **بين يدي فأطلقها**
غضة بضة
تصف الكون باللون
والتمر بالمن ،
والراح بالروح

هذا اللعب باللفظ واستثمار الإيقاع الصوتي عبر المشاكلة يشكل منهجاً فنياً يستدعي نصوص " البنفسج " عند حسن طلب " وإن كان في منحى آخر حيث يقول :

يامرسلة غزلانك في قمحي
في كرمي تاركة خيلك

ما كان أضل خروجك لي
تحت اللوح وكان أضلك
كنت مصوّبة نبلك
لكأنك كنت حساماً والعشق استلك

ولكن علي الدميني لا يتمترس في أحضان المادة اللغوية بل يتجاوزها بحثاً عن المعنى ، فما بين العمر الضائع والآتي المأمول في ضمير الغيب تنهض الذات الشاعرة وتشفُّ منصهرة في أتّون اللحظة ، لحظة اكتشاف الفاجعة ، وهنا يكر الزمن راجعاً فهو زمن ذاتي ، ولكنه لا يفارق لحظته إلا بعد أن ينغمس فيها والسنوات التي تعب العشيات في تجلٍ آخر من تجليات الإصدار والمصادرة ، ويستثمر الشاعر منهج المفارقة الصانع للتوتر من خلال التضاد :

حتى شربنا على ظمأ   جمر ذاك الضباب العفيف

فالشرب والظمأ والجمر والماء والضباب سلسلة من المفارقات ، الأمر الذي يؤدي إلى تكثيف الرؤية في إطار الموقف الجمالي القائم على الإزاحة والمقابلة والمشاكلة والتضاد على مستوى اللغة .

وما بين " كانت السنوات وصارت السنوات " تأتي الحركة الثالثة معبرة عن صيرورة متعاظمة لا تختلف عن كينونتها الماضية في بياضها وضياعها ، حيث تنبثق مفارقة أخرى حيث التغريد بما توحي به هذه اللفظة من معنى الاستبشار ، والغربة بما تشي به من إحساس بالحزن والمعاناة ، واليباس حيث سر السفينة والبيرق المحاصر باليباس ودندنه الساعة الجامدة ، هنا يحدث التحوّل المفصلي في تشكُّل جديد وكأنَّه خلاصته تلغي مضمون العبارة التقريرية وتفرغها من محتواها أو تعمد إلى تأويلها :

ما تبقى من العمر إلا يسير يقود يسيراً

ثم تحدث نقلة ثانية في المقطع الثاني من القصيدة ، وتصبح الرحلة ذات مدى مكاني دون أن تفارق بعدها الزماني ، ولكن المكان يظل هو المحور ، وإذ تصل القصيدة إلى هذا المفصل يأخذ السياق اللغوي منحى جديداً في التمركز داخل اللحظة واستثمار الإيقاع والصوت ، واللعب بهما في هذا الاتجاه الذي ينمو بالسياق .

وفي إطار الرؤية الزمكانية لا تبدو مدينة الدميني في هذه القصيدة كالمدينة عند شعراء القصيدة الحديثة لدى جيل الرواد ، فهي جزء من تجربة كلية ، موقف جمالي ، فليس هو الشاعر القروي الساذج المبهور إذ يصعد من منطلق لغوي

ممتداً في الزمان متجذراً في المكان عبر لفظتين اختتم بهما شطرين ، دالتّين على الزمان تمنحان المكان بعداً زمنياً يتجذّر في أمدائه الشاعر (لم أزل نطفة في الأزل) .

وهنا تستدني اللفظة دلالتها وتلتقطها مختزنة إياها ، متصاعدة بها ، مترفعة عن مجرد كونها جناساً أو زخرفاً لفظياً ، حيث تنفلت من عقال تداعياتها الصورة لتفترش مدىً متسعاً :

" افترشت حصاني على بابها "

لقد جاء إلى المدينة غازياً لا مهاجراً ولا ضائعاً ولا مغترباً ، وهو جزء من موقف حضاري تاريخي : العربي الذي طرق أبواب القسطنطينية .. إنها الرحلة عبر الزمان تأخذ بعداً تاريخياً عميقاً يتجاوز الراهن إلى الماضي ويفارقه ، ولكنها لا تنفصل عنه، ويمضي الشاعر ليصور المدينة في تجلٍّ جديد ، وهنا تتماهى المدينة في المرأة ، ولكن ليس على النحو المألوف لدى الشعراء الآخرين الذين اتخذوا من المدينة موقفاً مباشراً ومكشوفاً ، إنها هنا تنبت من صميم التشكيل اللغوي " الأسماء والحروف " :

" تخيرّت أجمل أسمأها
من هديل الحروف "

والهديل صوت الحمام ، ثم تتناغم " القُبل مع الأزل والأحرف اللّينات " ، ويبدو الفعل اللغوي هو ذاته الفعل الشعري ، ويبحر الشاعر في تضاريس المكان مُتّسقاً مع الإطار العام للرحلة : المدينة .. أنهارها والحصى والنخيل ووادي القرى ..الخ "

ويتصاعد المدُّ الصوتي عبر التشاكل والتماثل اللفظيين :

وباركته شاهداً شاهدا
فاشهدوا أنني :
تحمّلت من وجد عشّاقها .
واغتوى القلب من غيّه ما اغتوى

فهذه التشكيلات اللغوية تتمرد على تصنيفات البلاغة التقليدية لتصنع دلالتها الخاصة احتشاداً ومعاناة وصعوداً من قرارة المكابدة دون ابتذال : إنها صورة يطغى عليها البعد الصوتي : التصوير بالإيقاع ويأتي الزمان حتى في تحديداته الرقمية مطلقاً معطيا التجربة مدى غير محدود.

" وتبدت لي الفاتنات ثمانين حولاً "

وهنا ـ وفي إطار النص الكلي لهذا التيار في القصيدة الحديثة ـ يبدو التناصّ ممثلاً في استدعاء النص الجاهلي في قصيدة زهير بن أبي سلمى :

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش   ثمانين حولاً لا أبالك يسأم

استشراف للذاكرة التراثية الإبداعية لتوليد الدلالة الجزئية في سياقها الكلي .

وفي حركة مفصلية جديدة يتصاعد عبر قاموسه البدوي متمركزاً داخل اللفظة المحورية وهي عنوان القصيدة (الهوادج) التي تؤشر إلى سياق الرحلة ، فهي المفردة المفتاح التي نلج منها إلى رحاب القصيدة ، إذ توحي بدلالتها الصوتية وإيحاءاتها المعنوية بالحزن والبكاء : التهدج فضلاً عما يشي به معنى الرحيل فهي لفظة خاصة بالمرأة في التراث الشعري ، وهي دالة على الجمع ، وتأتي مفردة وليست في تركيب لغوي أو عبارة مما يعطيها القدرة على البث في كافة الاتجاهات، والجمع يشي بجماعيه الرحلة وشمولية الحركة ، والرحلة في الصميم من تلك الحركة في الزمان والمكان ، والتهدج في البكاء يعبر عن ذروة الموارة ، ويستدعي نصوصاً لا حصر لها في هذا المجال .

والتوقف عند لفظة العنوان في هذا الموقع من القصيدة ضروري لأن الشاعر يلتفت إلى خطاب الأنثى ، ويقرن المرأة إلى الطير في حركته ، مستثمراً المشاكلة الصوتية في " مبهمة وملهمة "وما بين الإبهام والإلهام أكثر من سبب.

ثمة ثنائية في استخدام المفردات تنتشر في القصيدة وتؤكد نهْجها في موازاة النص الآخر الذي أشرنا إليه ، فالصياغة الجمالية تحتشد بألوان من اللعب بالألفاظ وأنماط من التشكيل الإيقاعي الناجم عن الجناس والمقابلة والازدواج : (البكور / السرى / عيس الصحارى / إبل القرى ، الشدو / الصمت / الهوادج البدوية / الديمة الصحراوية) في توجه يستجمع الطاقة الدلالية واللفظية والاجتماعية والصوتية على صعيد واحد في كيان إنساني حضاري يستشرف موقفاً تاريخياً مستعيضة عن التقرير بالتصوير والإيحاء والتلميح ، إن الإيحاءات الصوتية في إيقاعاتها المتواترة لتنقلنا إلى مشهدٍ منظور وكأننا نستعرض في البراري قوافل العيس ، ونرقب حركة الهوادج وقد غادرت صحراءها لتخترق البحر فيتمازج البدوي والقروي والحضري في النموذج الإنساني الطالع من عمق التشكيل ، يوازيه نسق لغوي يجمع بين أشتات متجانسات تجمع بين " نسق الأسماء وفوضى الأشياء " ، ويستدعي الشاعر جوّاً احتفالياً طقسياً عبر الصورة الكونية الصوتية "

طالعة من عروق السحاب ونازلة في متون اليباب " هذا التقابل والتشاكل هو جوهر التشكيل الجمالي .

ومن هنا تبدأ حركة جديدة في القصيدة تنفصل فيها الذات الشاعرة وتتصل في آن مع محيطها صانعة المفارقة ، أما الاتصال فيتمثل في النفي وهو نفي ملتبس بالدعاء، فهو ينسب إلى هذه الذات النظر والبصر ، وهما يجمعان بين الفعل الحسي والاختراق الحدسي متجاوزاً الحس إلى محاولة التنبؤ والاستشراف مستثمراً اللون في إطار اللعبة الصياغية المبتكرة " فالزمن الأخضر الذي أعشبت فيه الروح " يشكل محطة جديدة في الرحلة إلى المستقبل حيث تتفتح الذات في إبداع خلاّق تتفجر به الروح متجسدة في هذا التشكيل الصوتي الدال في قوله (غضة بضّة) حيث الإيحاء بالطراوة والنداوة والامتلاء ثم في قوله (الكون واللون) مما يشي بالاتساع والرحابة وفي قوله (التمر بالمن والراح بالروح) فتبدو هذه التشكيلات وكأنها أقرب إلى الممارسة الطقسية الإبداعية منها إلى التعبير المجازي الدال حيث تنتهي إلى الحلم ، وهو ليس مجرد رؤيا في المنام بل رؤية إبداعية .

وفي حركة تالية (عوْد على بدء) ، ولكنها عودة متحوّلة ، يجانبها اليأس ، ويصعد من قرارتها الفعل ، تبقى بقايا في اختلاجات جامعة تربطها الروح بشفافيتها، احتفالية الانتماء والتجذر والعودة إلى الأصول :

سأغني لهودجها البدوي ،
وأرقص بين يديها ومن خلفها
مبصراً وضريراً

وهكذا تتبدى هذه القصيدة في استدعائها للنص الآخر ممثلاً في ثلاث ظواهر:

١. النص الأنموذج لدى أصحاب التيار اللغوي في القصيدة العربية الحديثة
٢. النص الأنموذج لدى أصحاب الاتجاه السّردي الواقعي
٣. النص التراثي

وقصيدة " التضاريس " لمحمد الثبيتي تتدرج في إطار نموذج جمالي يتجسد في النص الشعري ذي البناء المعقد ، حيث تتعدد الأصوات مخترقة تخوم الغنائية ، مشكلة رؤيا أقرب إلى التجريد وإن كان نسيجها ذا خيوط لها مرجعياتها النصية الواضحة ، ويتشابك فيه الغنائي والملحمي والدرامي ويتلامح في أفقه الأسطوري والطقسي وما إلى ذلك في تداع محكم منضبط متمرد على الأطر المعروفة ، والقصيدة مشرعة الأبواب للتداخل مع النصوص التراثية ، ومع النص المقدس

الكريم ممثلا في كتاب الله عز وجل وآياته البينات ، متخذة من جدلية السكون والحركة والثنائيات الضدية الأخرى المندرجة في سياقها كالصمت والكلام والسبات والنهوض منهجا جماليا مشدودة على أوتار المفارقة التي تغلف الرؤيا بغموض شفيف ينم عن التوفز والتأهب مبحرة في نسق الشخصية التاريخية مستلة دوالها من عمق الماضي .

وإذ يستهل الشاعر قصيدته بترتيله البدء كما هو عنوان المقطع الأول إنما يتداخل مع البنية النفسية والروحية لإنسان هذه البقعة المباركة من العالم ، محاذرا من البوح المباشر ، مستشرفا الآفاق بعيني زرقاء اليمامة متقمصا شخصية العراف متداخلا مع النص السحري غائصا في منطقة غسقية تقع على التخوم التي يتقاطع عندها الوعي مع مذخور الذاكرة التاريخية والوجدانية ، مستعينا ببناء لغوي وفني يجسد هذا التقاطع من خلال التداخل النصي مع الأنموذج الجمالي الذي يمثل تيارا محددا في الشعر الحديث ونصوص أخرى تراثية في إطار منظومة محتشدة بالمفارقة التي يصنعها هذا التداخل ، كما تتجسد في ثنائية الخطاب ذي الأبنية التقريرية المنطقية المباشرة والخطاب المجازي التخييلي يرفدها تداع يشدها إلى مرجعيات نصية متعددة، وفي مقابل (المجاز / المباشرة)، هناك (التقرير / الطلب) يستبدل بالخطاب التقريري خطاب طلبي تأملي مزدحم بالتداعيات التاريخية مثقل بكثافة مجازية استقصائية الملامح في مقطعها الأول ؛ أما المقطع الثاني فيأتي مخترقا بعبارات حكمية تفترع النسيج الغنائي المعبأ بالتداعيات المثقل بالمجاز مشدودا على موار داخلي يتجسد نداء متكررا متحفزا يومض في جسد النص فيشعله لهيبا داخليا ، والتنقل بين الصياغة الوصفية الهادئة واللغة الانفعالية المستنفرة ، والتكرار المتعمد الذي يلح على فكرة بعينها ويغذي الإيقاع المتسارع في القصيدة كل ذلك يسهم في صنع المفارقات اللغوية التي تضج بالتضاد " صمتي لغة شاهقة " و " شامات البياض"

في المقطع الثاني يتداخل مع أسطورة شياطين الشعر وهي ليست بعيدة عن مفهوم العراف في المقطع السابق ، ومفهوم القرين الذي عنون به هذا المقطع يتيح له فرصة الحوار مع ذاته في مونولوج داخلي ، فالعلاقة بين الشاعر والقرين علاقة توحد ، ولكنه توحد مشدود بين قطبي التجاذب والتوتر الفعل والانفعال فتأتي العبارة الشعرية عبر الحوار مثخنة بمخاض دلالي مكتنز عبأته ذاكرة المفردات اللغوية المتدثرة بأجواء طقسية يشحنها السياق ويذكيها التناص القائم على الإيماءة الخفية إلى النص الآخر حيث يستدعى هذا النص على محور

الاستبدال ، فوجوده يظل في دائرة التداعي وليس في صلب النص ، إن التناصّ ينهض على المستوى المعجمي والصياغي والتشكيلي ، التداخل بين الخطاب التراثي المهيب واللغة المعاصرة حيث التراسل بين ألفاظ متعددة المراجع والانتماءات .

وفي المقطع الثالث (المغنى) لا يفارق سياق القصيدة في بنائها المقطعي فالمغني هو القرين وهو العراف وهو الشاعر .

يدير الشاعر حواراً بين المغني والذات الشاعرة ، يبدو هذا الحوار ذاتياً أقرب إلى المونولوج، فالمغني قناع من أقنعة الشاعر على الرغم من أنه يبدو طرفاً محاوراً للشاعر ، فاللغة هي الهاجس الأساسي في القصيدة :ـ

تسترسل اللغة الحجرية
بيضاء كالقار
نافرة كعروق الزجاجة

فهي ليست مجرد عنصر دلالي بل همّ مؤرق ، هذه اللغة المتماثلة الملساء تشكل بعداً من أبعاد الرؤية الجمالية للشاعر ، فهي لغة عاقر طاعنة في العجمة والجمود يسعى إلى تجديدها ، وبهذا يتسق مع شعراء جيل الثمانينيات ونصهم الشعري الذي يركز على قضية اللغة باعتبارها جوهر الإبداع ، من هنا يتكئ الشاعر على محورين مهمين : الفعل الإبداعي بأبعاده اللغوية والصوتية والإيقاعية ، والعناصر الدلالية الأخرى التي لا تفارق هذا المحور ، فثمة تداخل بين الإبداع والفعل . والدم والحبر والدم وزيت القناديل ، ففي المحور الثاني ممثلاً في مادة الحياة ممتزجة بمادة الكتابة (الحبر) تبدو عناصر حسية تصنع المفارقة على مستوى اللغة وعلى مستوى النص ، على مستوى اللغة أشرنا إليه في الكلمات التي تتداخل دلالتها ، وعلى مستوى النص تتفجر المفارقة بين الهم الجمالي والهم الإنساني الواقعي :

للجرح وجهان :
من ظمأ نادمته الحناجر
من وطن للطريق المهاجر
يمتد صوت المغني .

فالدماء تتوغل في القناديل مما يومئ إلى هذا التداخل بين الحياة والإبداع ، وفي ضوء ذلك يمكن تفسير هذا التوظيف لصيغة الأمر الطلبية المتكررة المبدوءة

بالفعل (ابتكر) التي تتيح للشاعر من خلال حواره مع المغني استكشاف الطريق، فالقصيدة فعل لغوي إبداعي يتجسد فعلاً واقعياً .

وفي المقطع التالي (الصعلوك) يوظف الشاعر صوت الصعلوك ليس بوصفه شاعراً له نصه المحدد ، بل يجرده ليتحول إلى معنى ذي دلالة عامة على الصعلكة بوصفها ظاهرة سلوكية وإبداعية وبعداً من أبعاد التكوين التاريخي للشخصية العربية التي عكف الشعراء على استثمارها والحنين إليها بوصفها ضرباً من ضروب التمرد على الواقع واختراقاً له ، والحوار مع الصعلوك في النص يتسق مع منهج الشاعر في المقاطع السابقة ، فهو يتحاور مع قناعه ويشكل صلب المقطع الشعري ، وفي موازاة القناع هناك المفارقة ، وهما ظاهرتان من الظواهر الجمالية في الشعر الحديث ، فالمفارقة في المستوى اللغوي تتمثل في قوله :

يفيق من الشعر ظهراً
يتوسد إثفية وحذاء
يطوح أقدامه في الهواء

وقد قال في الفقرة السابقة :

يفيق من الجوع ظهراً
ويبتاع شيئاً من الخبز والتمر والماء .. الخ

هنا المفارقة بين الحاجة الإبداعية والحاجة الحسية حيث تتم المفارقة عبر التداخل مع النص الشعري الذاتي ، إذ يستدعي المتبني فتلتبس شخصية هذا الشاعر بشخصية السلوك وتتكامل أبعاد القناع : (**متى تثخن الخيل والليل والمعركة**)

والنص الشعري الجاهلي عبر المفردات الدالة كالإثفية مثلاً ، ويتفاقم الإحساس بالمفارقة حينما يشتد التوتر بين الشاعر وقناعه عبر ظواهر أسلوبية لغوية :

التقرير : **أنت أسطورة أثخنتها المجاعات**
الاستفهام : **متى تثخن الخيل والليل والمعركة**
الأمر : **ترجل عن الجدب واحسب خطاياه**
تكرار النفي : **ليس هذا المساء**
ليس هذا المساء
ليس هذا المساء

وبعد أن يتقصّى الشاعر ملامح أقنعته المتعددة يرصد صدى هذا التحقق الإبداعي في المقطع الخامس ، وهو أقصر المقاطع وأكثرها إيجازاً وتوتّراً وتدافعاً

واحتشاداً ، يتبدى هذا كله في إيقاع الكلمات وفي الوزن الشعري ، وفي تكرار الإشارة والنسق النحوي التالي لها ، وتكرار فعل المقاربة (يوشك) في الاستفهام القائم على النفي والإنكار وفي البناء الصرفي للأفعال الرئيسة في المقطع : يتخثّر، يمزّق ، يتقيّأ ، فالبناء ينم عن التوتر ، ثمة احتشاد رؤيوي ينم عن العجز عن الفعل الإبداعي والواقعي على حد سواء .

وإذ يصل المد الدرامي إلى نقطة الانطفاء هذه تحل المناجاة في المقطع محل الحوار ، ويحل النفس الملحمي محل الوصفي والبوحي والغنائي ، يتصالح الشاعر مع ذاته فينعكس ذلك على التشكيل اللغوي ويهدأ إيقاع الحركة دلالياً وصوتياً في الأفعال الماضية : أرقيْت ، قبّلت ، أسرجت، عانقت ..الخ

ثم ينتقل الشاعر من الأفعال هذه إلى المناجاة والمكاشفة عبر التقرير الذي يعقبه الطلب مبرراً بما سبقه من تقرير مشفوع بشروح وافية في صيغ منطقية تنجلي في أساليب الشرط ، وتختفي أساليب الاستفهام والنفي مما يوحي بالانسجام.

ويبرز السؤال الجوهري : مالفرس ؟ هذه اللفظة المشعة الشفافة الدالة ذات الإيحاءات المحتشدة في تاريخ الكلمة وسياقاتها ، فهي محفوفة بمعجم يتصل بذات الحقل الدلالي : الصهيل والجياد والمهر يرفدها مفردات ذات سمات تتدفق بمذخور شبقي حلمي يضج بالخصوبة :

أسرجتها بالحلم والشهوات والصبر الجميل

إنه الإيقاع الذي تتسربل به الكلمات متقاطرة كما تتقاطر زخات المطر ، وتتراكض كما الخيل جموحاً ، وتفيض الكلمات بهذا الإيقاع فينغمر المقطع بصخب من الحركة الدؤوب حاملة البشارة بمولد الحياة ، وهنا تبدو اللغة وقد ازدادت كثافة وتركيزاً وأصبحت محوراً إبداعياً ، فنحن أمام فعل تصنعه الكلمات بإيحاءاتها وإيقاعاتها معاً وتصبح هم الشاعر في ذاتها ، لذا يزداد حضور التراكيب المصوغة بعناية : موثقاً بالريح والريحان والصوت المدجج بالجياد

هذه الحاءات المتزاحمة والجيمات المتجاوبة في نسق صوتي دال وكذلك (العينات) في المقطع الأخير :

مهراً عيطموساً فاتحاً
من قمة الأعراف ممتد
إلى ذات العماد.

والمقطع السابع (البشير) تتعدد مرجعياته ممثلة في نصوص متكاثرة المصادر متباينة السمات ، وينتقل فيه الشاعر ما بين (دالّ) التخثر والسكون

والموت ودال النهوض ممثلاً في دورات متعاقبة تتجسد عبر الأشطر الصغيرة بأفعالها الماضية المتدافعة في سياق سردي يذكرنا بقيمة الانبعاث لدى الشعراء التموزيين : مات ثم أناب ، ولكن تلك الدورات تنتهي إلى النكوص والإحباط أو الظفر والنهوض .

ويقوم التشكيل على عنصر المفارقة عبر الثنائيات الضدية الملتبسة في دلالتها: النهوض والتعثر ، الموت والانبعاث .

وينهض التكرار بدور مهم في بناء المقطع ، ويوحي بالتحول والتغيّر عبر حركة الزمن ، ومع كل دورة من الدورات المتعاقبة يتم الانبعاث والنهوض بعد طول سكون وهجود .

وهذا يعود بنا إلى النص التموزي لدي تلك الكوكبة من شعراء القصيدة الحديثة عبر نهج ملحمي محكم وتخطيط بنائي ينهض على التنامي والتصاعد والتشكل .

والبشير ، وهو الوجه الآخر للعراف الذي يحمل معنى إيجابياً يخطو نحو الفعل ولا يكتفي بمجرد الاستبصار كما هي الحال لدى العرّاف ، يستكشف ما هو كامن ويستشيم البرق ويرى بعيني زرقاء اليمامة ، ولكنه يتسلح بالحركة الفاعلة الماضية نحو آفاق المستقبل ، من هنا جاءت دلالة الحسم في الصياغات اللغوية مما يدعو إلى طرح سؤال مشروع : هل البشير هو الشاعر ؟ يتداخل الصوتان معاً ملتحمين مع صوت كوني تاريخي .

وهكذا يمضي الشاعر في المقطع الأخير حيث مخاض الأجنّة وزمن اللقاح وطيور الماء والولادة ، ويصل المد اللغوي بدلالاته المحتشدة إلى حيث تتشكل رؤيا الشاعر بعد رحلة مع المفردة بما تختزنه من جيشان وما توحي به من دوائر دلالية متسعة تتقاطع فيها الذاكرة التاريخية والوجدانية مع اللحظة الحضارية .

ولكن اللافت في هذا النص كثافة النص الآخر ليس بوصفه نموذجاً جمالياً فحسب، ولكن في بعده الدلالي ، ويتبدى حضور المفردة القرآنية على نحو شديد المثول ، إذ يستثمرها الكاتب استثماراً واسع المدى على نحو ملحوظ ، ولا يقتصر الأمر على المفردة فحسب بل يتجاوزه إلى ما يشيعه من مناخات ، وقد زوّده ذلك بمد دلاليّ زاخر يصنع هذه الرصانة الجمالية إذا صح التعبير :

يا غراباً ينبش النار..
يوارى عورة الطين وأعراس الذباب

وليس بوسعي أن أستقصي هذا الاستثمار النصوصي ، ولكن حسبي أن أشير إلى تلك الباقة من النصوص التي تتقاطع فيها مفردات وتراكيب منتقاة بعناية

شديدة وملتحمة في سياق النص بشكل حرفي موحٍ : من حرب البسوس إلى اليمين الغموس ، إلى سبق الطين إلى محاق الكواكب إلى الصعلكة ، والعنب الرازقي الذي يذكرنا بابن الرومي ، وقوارير السحاب والصبر الجميل وعيون الطير اليابسة والمهر العيطموس ، وذلك الذي مسه الضر الذي مات ثم أناب ، وانبثاق الماء غَدَقاً والماثلين على النطع، وسورة الأحزاب والأعراف ..الخ .

هذا التناصّ لا ينم على مستوى الإشارة إلى المصدر فحسب بل هو يتناسج دلالياً مع النص بما يعيد إنتاج دلالة جديدة بطاقات مذخورة يعمد إلى استكشافها من جديد . وهنا مكمن الخصوصية .

لهذا كله جاءت قصيدة الثبيتي جامعة لمظاهر شتى من أساليب توظيف النص الآخر مندرجة في سياق القصيدة الحديثة المركبة .

وليست القصائد التي أشرنا إليها إلاّ نماذج يسيرة من سياق ممتد كان النص الآخر فيه بارز الحضور ، وكان روّاد القصيدة الحديثة في المملكة حريصين على التداخل الذي كان يتم بمناهج متعددة ، حيث كان التضمين بارزاً عند سعد الحميدين في ديوانه الأول " رسوم على الحائط "(٣٩) ثم عمد في دواوينه اللاحقة إلى توظيف التراث بأساليب مختلفة ، ففي " خيمة أنا والخيوط أنت"(٤٠) يستحضر من النص الآخر عنصراً دلالياً ويجعله محوراً ثابتاً كما في قصيدته " عندما بانت سعاد " على سبيل المثال ، إذ ينتزع (سعاد) من سياقها في نص كعب بن زهير الأصلي ويوظفها في مستويين : الأول بوصفها نموذجاً إنسانياً ينتمي إلى البادية العربية ، والثاني باعتبارها قيمة دلالية يستثمر فيها المفارقة اللغوية في الفعل " بانت " ، فعلى المستوى الأول تتشكل رؤيته الانتقادية حيث يبرز الخلل الكامن في الواقع ، وعلى المستوى الثاني يكرس هذه الرؤية من منظور جمالي خالص .

أما النص الآخر الحديث فيتبدى عند سعد الحميدين حينما يجعل المدينة محوراً دلالياً فمدينة الحميدين لا تختلف كثيراً عن مدينة صلاح عبد الصبور مثلاً أو بدر السياب أو حجازي من حيث دلالتها على فقدان البراءة والطهر غير أنها لا تغرق في أوحال الجنس كما هي الحال عند هؤلاء.

ومحمد العلي ينحو منحى السّرد والقص ووصف التفاصيل في بعض نماذجه دون تضحية بالأفق الاستبدالي ، ولكنه لا يبتعد عن بعض رموز الرومانسية كالزورق الذي يمثل حضوراً واضحاً في النص الرومانسي :

ورقّ الزورق الظمآن
ومجداف من الضحكات راح يخض أعصابي(٤٢)

كما أنه من القلائل الذين أشاروا إلى الأسطورة اليونانية ، " ديوجين ومصباحه" والاقتباس المباشر من القرآن الكريم .

أما الصيخان فاستحضاره للنص الآخر على مستوى الموروث الشعبي في "هواجس في طقس الوطن "(٤٣) وعلى مستوى بناء النموذج الذي يتماثل ويوازي النص الحديث لدى الشعراء العرب المجددين (في قصيدة التفعيلة) فأمر شديد الوضوح . فمن فضة في قصيدته " فضة تتعلم الرسم " إلى فاطمة إلى ليلى ، ومن خالد إلى بشير إلى ابن الصحراء ، وقد سبق أن أوضحت أسلوبه في تشكيل النموذج المقتبس من التراث وتداخله مع النص الحديث في دراسة سابقة ، ويذكرنا الصيخان في تشكيله للنموذج بـ عبدالكريم العودة في قصيدته " البكاء على يدي فاطمة" ففاطمة في هذا النص رمز وقناع ، ولكن العودة يتجاوز استحضار التراث إلى التداخل اليومي والعادي أيضاً لنص حياتي واقعي سبقه إليه شاعر مثل صلاح عبد الصبور مثلاً .

على أن اللافت في تجاوب بعض الشعراء السعوديين استثمارهم للتداعيات التي تفضي بها بعض القصائد الحديثة التي اشتهرت على الساحة كنص "التضاريس " للثبيتي كما فعل أحمد عائل فقيه في قصيدته " عشر مرايا لوجه واحد " إذ وظف تلك التداعيات على مستوى المعجم والمحاور التعبيرية .

وثمة العديد من الشعراء الذين تداخلوا مع النص الآخر على " نحو ما " ، ولكن النماذج التي أوردتها توضح أبرز طرائق التفاعل مع النصوص المستحضرة ، وتبدو خصوصية هذا التفاعل في الكثير من الملامح التي أشرت إليها سواء على مستوى القصيدة الإحيائية أو الرومانسية أو الجديدة المحافظة أو الحديثة .

وقد أشار الدكتور سعد البازعي في كتاباته النقدية عن الشعر العربي السعودي الحديث إلى مرجعيات أسطورية وتراثية وتاريخية وإبداعية حديثة تمثل أشكالاً مختلفة للتداعيات النصّية التي تنتمي إلى حضارات وثقافات متعددة، وأشار إلى أن توظيف الأسطورة أو الرمز يكمن في إلغاء منطق الزمن وإجباره على الانقياد لمتطلبات الرؤية الفنية الكاشفة(٤٤) ، وقد توقف عند تلك الرموز الجغرافية والتاريخية التي تنتسب إلى نصوص تراثية مثل تيماء عند الصيخان ، وذي القرنين والبابلي عند الثبيتي ، وأشار إلى النصوص القرآنية الكريمة المستدعاة في تضاريسه ، وتحدث عن استلهام علي الدميني لمعلقة طرفة بن العبد في قصيدته "الخبت " ، ومعلقة الحارثة بن حلزة اليشكري في " بروق العامرية "، كما أشار

إلى تداعيات نصوص معاصرة مثل " جارة الوادي " لأحمد شوقي في قصيدة أشجان الهندي " للحلم رائحة المطر " ، وأشار إلى نصوص عامية أخرى مستدعاة في قصائد العديد من الشعراء (٤٥) .

وفي دراسة الدكتور علوي الهاشمي عن ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث معالجة لمظاهر عديدة من التناص الإيقاعي مع نصوص شعراء مماثلين لهم كما هي الحال بالنسبة للنفيعي والحميدين ولطيفة قاري وأحمد العواضي وحديث عن العلاقة التناصية بين القصيبي وإبراهيم ناجي وألوان من التناص مع التراث (٤٦) ، ولم أشأ أن أكرر ما قيل في هذا الشأن ، بل عمدت إلى أن أنحو منحى آخر يعالج المسألة من جوانب أخرى في هذه الورقة ، وآمل أن أكون قد حققت شيئاً من المقصود لإنارة الجانب الجمالي والرؤيوي .

الهوامش

١. انظر :

- ابن منظور ، لسان العرب ، دار الكتب (د. ت) مادة نص .
- تهذيب اللغة ، تحقيق عبدالسلام هارون ، المؤسسة المصرية العامة ، القاهرة ، ١٩٦٤ .

٢. المعجم الوسيط .

٣. يرى رولان بارت أن أصل النص هو النسج ، فالنص نسج وهو شكل من مواد تشبه أدوات النساج ، فالخيط قد يقابل مادة الحبر ، والخلال قد يقابل أداة العلم ، والكتاب قد يقابل هيئة النسج .. الخ

راجع : د . عبد الملك مرتاض ، (نظرية ، نص ، أدب) ثلاثة مفاهيم نقدية " بين التراث والحداثة " قراءة جديدة لتراثنا النقدي ، النادي الأدبي الثقافي بجدة، جدة ، ١٤١٠ الموافق ١٩٩٠ المجلد الأول ص ٢٦٧ ، ٢٦٨.

٤. د . جابر عصفور ، آفاق العصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، ١٩٩٧م ، ص ١٨٥ ، ١٨٦ .

٥. تحدث الدكتور جابر عصفور عن مفهوم النص وميّز بينه وبين العمل الأدبي متكئاً على ما كتبه رولان بارت عن النص ، وقد أومأت هنا إلى بعض خصائص النص التي أشار إليها .

٦. تحدث كاظم جهاد في مقدمة كتابه أدونيس منتحلاً (دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة) عن مفهوم التناصّ في بحث مطول من ص ١٣ إلى ص٧٨ ، وقد اتكأت عليه في هذا الجزء لبيان مفهوم التناصّ وأشكاله .

راجع : كاظم جهاد ، أدونيس منتحلاً ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ١٩٩٣م ص ١٣ وما بعدها .

٧. راجع :

أ) مارك أنجينو ، التناصّية ، ترجمة وتعليق محمد خير البقاعي علامات في النقد، نادي جدة الأدبي الثقافي ، جدة ذو القعدة ١٤١٦ الموافق مارس ١٩٩٦ ، جـ١٩م٥، ص ١٢٣ وما بعدها .

ب) ليون سومفيل ، التناصّية ، ترجمة وائل بركات ، علامات في النقد ، نادي جدة الأدبي الثقافي ، جمادي الأولى ١٤١٧هـ الموافق سبتمبر ١٩٩٦ ، جـ ٢١ ، م ٦ ، ص ٢٣٣ وما بعدها .

٨. راجع : د . محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ١٩٨٦ ط ٢٠ من ص ١١٩ إلى ص ١٣٧ .

٩. د . نبيلة سالم ، المفارقة ، مجلة فصول ، القاهرة ، المجلد السابع ، العددان الثالث والرابع إبريل ــ سبتمبر ١٩٨٧ ص ١٣١ وما بعدها .

١٠. د . محمد عبدالمطلب ، ظواهر تعبيرية في شعر الحداثة ، الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين ، وزارة الثقافة والإعلام بغداد ، ١٩٨٩ ص ١٥٣ وما بعدها.

١١،١٢ . سيزا قاسم ، المفارقة في النص العربي المعاصر ، فصول مجلة النقد العربي ، القاهرة ، المجلد الثاني ، العدد الثاني ١٩٨٢م ص ١٤٣ وما بعدها .

١٣. جابر عصفور ، أقنعة الشعر المعاصر ، مهيار الدمشقي ، مجلة فصول القاهرة، ع٤ ، ١٩٨١ ص ١٢٣ .

١٤. المرجع السابق ص ١٢٤ .

١٥. د . علي جعفر العلاق ، بنية القناع ، قراءة في أحد عشر كوكباً ، علامات الكتاب الدوري الصادر عن النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، الجزء الخامس والعشرون، المجلد السابع ، جمادي الأولى ، ١٤١٨ سبتمبر ١٩٩٧ ص ٧٣ .

١٦. د. شوقي ضيف ، الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، دار المعارف ، مصر ، ط٩ (د . ت) ص ١٩ .

١٧. عبدالله بن أدريس ، شعراء نجد المعاصرون ، مطابع دار الكتاب العربي، القاهرة ط ١٣٨٠هـ الموافق ١٩٦٠م ، ص ٦٠ .

١٨. عبدالله بن خميس ، على ربى اليمامة ، الرياض ، (د . ت)

١٩. د . مسعد العطوي ، ديوان الغزاوي ، أحمد الغزاوي وآثاره الأدبية ، القسم الثاني (الجزء الأول) جمع وتضيف ، ط١ ، الرياض ١٤٠٦ ، ص٦٨٠ .

٢٠. حسين سرحان ، الصوت والصدى ، نادي الطائف الأدبي الطائف ، ١٤٠٩هـ ــ ١٩٨٨م ص ٤٥ .

(١) حسين سرحان ، ديوان روح الشعر العربي ، المقدمة (ديوان مخطوط) نقلاً عن : آمنة عبد الحميد العقاد ــ محمد حسن عواد شاعراً مطابع دار المدني للنشر والتوزيع ، ١٩٨٥م ص ١٠٥ .

٢١. ميخائيل نعيمة ، المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران ، دار صادر ، بيروت (د.ت) ص ٢٨٧ .

٢٢. محمد حسن عواد ، آماس واطلاس ، مطابع دار الكشّاف ، بيروت ، ١٣٧٢ هـ ، ١٩٥٢م ص ٧١ .

٢٣. المصدر السابق ص ٧٨ .

٢٤. محمد حسن عواد ، رؤى أبوللون ، مطابع دار سعد ، القاهرة (د . ت)، ص ٤٢.

٢٥. غازي القصيبي ، جزيرة اللؤلو ، مختارات عبدالله بن أدريس في كتاب (شعراء نجد) مصدر سابق .

٢٦. توقف الدكتور علوي الهاشمي عند التعالق النصي القصيدي بين أطلال ناجي وصدى الأطلال للقصيبي أنظر : د . علوي الهاشمي ، ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث، كتاب الرياض ، العدوه ٥٣٥ الرياض، أبريل ـ مايو ١٩٩٨ من ١٦٥ إلى ٢٥٣ .

٢٧. عبدالله بن أدريس ، ديوان زورقي ، دار العاملي للتوزيع والطباعة والنشر الرياض ، ١٩٨٤ .

٢٨. عبد العزيز النقيدان ، ترانيم الرمال ، نادي القصيم الأدبي ، بريدة ١٤٠١هـ ، ص ١٢٤ وما بعدها .

٢٩. أحمد قنديل ، قاطع طريق ، قصة شعرية ، دار الرفاعي للنشر ، جدة ، ١٤٠٥ .

٣٠. د . محمد بن سعد بن محمد بن حسين ، الشاعر حمد الحجي ، ١٤٠٧، ص٢٩ .

٣١. محمد هاشم رشيد ، الأعمال الكاملة ، نادي المدينة المنورة ، المدينة ١٤١٦هـ ، ١٩٩٠.

٣٢. محمد منصور الشقحاء ، مختارات من الشعر السعودي ، نادي الطائف الأدبي، الطائف .

٣٣. د / محمد العيد الخطراوي ، تأويل ما حدث ، نادي المدينة المنورة الأدبي المدينة ، ١٤١٨ هـ ، ١٩٩٧م ص ١١٢ .

٣٤. قصيدة مخطوطة ثم الحصول عليها من الشاعر مباشرة .

٣٥. أحمد صالح الصالح (مسافر) ، عيناك يتجلى فيها الوطن ، دار العلوم للطباعة والنشر ، ١٤١٨ هـ ، ١٩٩٧م ، ص ٨٩ .

٣٦. د . عبد الرضا علي ، دراسات في الشعر العربي المعاصر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٩٥ ، ض ١٣ وما بعدها .

٣٧. أحمد عبد المعطي حجازي ، أخفاد شوقي ، منشورات الخزندار ، جدة ، ١٩٩٢ ، ص١٥.

٣٨. علي الدميني ، بياض الأزفته ، المؤسسة العربية للدراسات والنشو ، دار الخشرمي ، بيروت ، ص ٧٢.

٣٩. محمد الثبيتي ، التضاريس ، النادي الأدبي الثقافي في ، جدة (د . ت) ص ٧ وما بعدها.

٤٠. شاكر النابلسي ، بنت الصمت ، دراسة في الشعر السعودي المعاصر ، العصر الحديث للنشر والتوزيع ، بيروت ١٩٩٢ (النماذج المختارة) من قصائد محمد العلي.

٤١. سعد الحميدين ، رسوم على الحائط ، نادي الطائف الأدبي ، الطائف ١٤١٢ .

٤٢. سعد الحميدين خيمة أنت والخيوط أنا ، الرياض (د . ت) .

٤٣. عبدالله الصيخان ، هواجس في طقس الوطن ، منشورات دار الآداب ، بيروت ١٩٨٨م .

٤٤. د. سعد البازعي ، ثقافة الصحراء ، دراسات في أدب الجزيرة العربية المعاصر ، مكتبة العبيكان ، الرياض ، ١٩٩١ ، ص٢٤ .

٤٥. د. سعد البازعي ، إحالات القصيدة ، قراءات في الشعر المعاصر ، النادي الأدبي ، الرياض ، ١٤١٩هـ .

٤٦. د. علوي الهاشمي ، ظاهرة التعالق النصّي في الشعر السعودي الحديث، (مرجع سابق).